

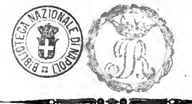


Friedrich Creuzer's

Deutsche Schriften,

neue und verbesserte.

Zweite Abtheilung.



Leipzig und Darmstadt.

Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske.

1846.

Zur

Archäologie

oder zur

Geschichte und Erklärung der alten Kunst.

Abhandlungen

von

Friedrich Creuzer,

Doctor der Philosophie, der Theologie und beider Rechte, ordentlichem Professor der alten Literatur zu Heidelberg, Grossherzogl. Badischem Geheimerath und Comthur des Grossherzogl. Badischen Ordens vom Zähringer Löwen, Ritter des Königl. Französischen Ordens der Ehrenlegion, Mitglied des Instituts von Frankreich, der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München, der Königl. Dänischen in Kopenhagen, der Königl. Niederländischen in Amsterdam, der Königl. Hannöverischen Societät in Göttingen, des archäologischen Instituts in Rom und mehrerer anderer gelehrten Gesellschaften.

Besorgt

von

Julius Kayser,

Gymnasiallehrer in Darmstadt.

Leipzig und Darmstadt.

Druck und Verlag von Carl Wilhelm Leske.

1846.

Ueber

Friedrich Thierschs

Epochen der bildenden Kunst

unter den Griechen.

1830.

(Wiener Jahrbücher der Literatur, Band LII. p. 53—109.)



Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. Von *Friedrich Thiersch.* Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Mit drei lithographirten Tafeln. München 1829, in der literarisch-artistischen Anstalt.

In der Vorrede, die einen wohlthätigen Eindruck durch die Klarheit und Sicherheit macht, womit der Verf. seine Aufgabe aufgefasst, werden mit einem Rückblick auf Winckelmann die Förderungen und Hemmungen der Archäologie seit dem Tode dieses grossen Mannes bis auf den heutigen Tag überschaut, woraus die gedoppelte Absicht dieses Buches hervortritt, einmal das zähe Anhängen an überlieferten Meinungen (z. B. am Winckelmannischen System) zu erschüttern und den schon von Lessing behaupteten Satz eines Fortbestehens der griechischen Kunst unter den Römern fester zu begründen. Ueber des Verf. Stellung Andersdenkenden gegenüber wollen wir ihn selbst hören. Er sagt p. XII f.: „Ihr Verfasser, was er auch von Auffindung, Stellung und Lösung der wichtigen Aufgaben, welche sie behandelt, als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, erscheint im Ganzen nur als der Dolmetsch dessen, was seit Winckelmann geworden, und was einem jeden wahrzunehmen vorliegt; und täuscht ihn sein unbefangenstes Gefühl nicht, so ist die ihr zu Grunde liegende Ansicht eben so einfach und einleuchtend, wie übereinstimmend mit dem Geiste des Alterthums und den Schicksalen seiner Bildung. Da aber ungeachtet einer im Ganzen wohl-

wollenden und aufmunternden Aufnahme unter uns sie doch, weil die archäologischen Bewegungen des Auslandes uns fremd blieben, auf eine grosse Zähigkeit der überlieferten Meinungen gestossen ist, als ob die Verehrung grosser Namen uns bestimmen müsste, die mit ihnen verknüpften Irrthümer zu hegen, und da auf der andern Seite Beschränktheit, Missverstand und Vorurtheil der Ausbreitung der hier aufgestellten Lehren und Ansichten in den Weg getreten sind, so habe ich, um ihnen Raum zu machen, mich veranlasst gefunden, jetzt, wo sie dem Oeffentlichen wieder übergeben werden, zugleich für sie die Waffen zu ergreifen. Gegen *wen?* und *wie?* mag die Schrift selbst lehren. Manche werden, gewohnt, die Wehr des Kampfes nur mit seidenem Handschuhe anzugreifen, oder nur Schaugefechten beizuwohnen, die Angriffe zu rauh finden; doch bin ich mir bewusst, auch hier der gleichvertheilenden Gerechtigkeit eingedenk geblieben zu sein und einem jeden gegeben zu haben, was und wie es ihm gebührt".

Da diese Abhandlungen nun schon seit mehreren Jahren im deutschen Publicum bekannt sind, so glaube ich bei meinem Berichte über diese zweite Ausgabe nicht sowohl dem Gange derselben im Einzelen folgen, als vielmehr die Hauptsätze derselben in Erinnerung bringen und sodann das Wesentliche aus den Bereicherungen, die diese neue Bearbeitung erhalten, hervorheben zu müssen. Wie und wo es mir nöthig scheint, werde ich daneben meine eigenen Bemerkungen niederlegen.

Erste Abtheilung. Die Einleitung und die Epoche des *heiligen Styls* enthaltend.

Seite 1. Bei dem vom Verfasser bemerkten Stillschweigen der Geschichtschreiber über die Werke der Kunst erinnere ich als charakteristisch für die römische Ansicht derselben an die Acusserung des Tacitus (Annall. XIII. 31): „Nerone secundum, L. Pisone Consulibus pauca memoria digna evenere: nisi cui libeat, laudandis fundamentis et trabibus, quis molem amphitheatri apud Campum Martis Caesar exstruxerat,

volumina implere, *cum ex dignitate populi Romani repertum sit res illustres annalibus, talia diurnis urbis actis mandare*". Der fast gänzliche Untergang dieser Acta diurna ist daher als ein grosser Verlust für die Kunstgeschichte zu beklagen.

S. 2. Gänzlicher Verfall der Kunst erst zwischen Septimius Severus und Gallienus.

Die numismatische Bestätigung dieser Thatsache ist sehr gut bemerkt in einer kleinen lesenswerthen Schrift (des Herrn Ponce in Toulon) betitelt: Essai sur le classement chronologique des Médailles grecques, à Toulon 1826 p. 40: „L'art n'existait déjà plus chez les Grecs avant qu'ils eussent perdu le droit de faire frapper la monnaie destinée à leur usage: ils cessèrent d'en jouir après le regne de *Gallien*, et c'est-là que finit l'histoire de la numismatique grecque.

S. 5 ff. „Die Winckelmann'schen Ansichten sind gerade in der ältesten Epoche, wo sie am unstatthaftesten sind, am wenigsten angefochten worden". Es werden Heyne's, Heinr. Meyers, Böttigers einzelne Berichtigungen erwähnt und sodann das Verdienst von Quatremère de Quincy, der zuerst die gewöhnlichen Vorstellungen vom Gange der alten Kunst verlassen, hervorgehoben: „Der Grundirrthum aber in Behandlung der Sache lag darin, dass man den Anfang griechischer Kunst allein in Griechenland selbst gesucht, sie bei ihrem Beginnen sogleich in Bewegung nach dem Besseren gesetzt und ihr eigentliches Entstehen zu tief herabgerückt hat, um sie nicht ein Jahrtausend lang fortschreiten und doch zu keinem Erfolge gelangen zu lassen".

S. 7. Von gehämmerten Werken (verschiedene Metalle zu Einer Masse geschmolzen und mit dem Hammer ausgetrieben *σφυρήλατα*, cf. Commentt. Herod. p. 302) sei kein griechisches erhalten worden, sondern ein einziges ägyptisches jetzt in England befindlich.

S. 8, Not. 7. In der Dresdner Pallas alten Styls bei Becker Augusteum Nr. IX und X will Hirt jetzt in den

Kunstbemerkungen einer Reise pag. 139 eine *Nachahmung* der äginctischen Werke sehen, weil die Figuren am Streifen des Peplus nicht äginetisch seien.

Nachdem nun der Verf. in den ältesten Denkmälern der griechischen Poesie, den Homerischen und Hesiodeischen Gesängen, eine in ihrer Art bereits vollendete Kunst der Bildnerei nachgewiesen und, von den bekannten Beschreibungen des Achilleischen und des Herakleischen Schildes ausgehend, die selbst epische Anordnungsweise der ältesten hellenischen Toreutik mit dem gleich epischen Charakter der ägyptischen Bildnerei in Thebaitischen Tempeln und Grabstätten nach Form und Inhalt verglichen, Aegypten als das Stammland griechischer Kunst anerkannt, benutzt er die gelehrten Erörterungen von C. O. Müller in den Wiener Jahrbb. der Literatur Bd. XXXVI, um von den sogenannten Thesauren (Schatzhäusern) von Mykenä, Amyklä, Orchomenos anschaulichere Vorstellungen zu geben. Wenn aber letzterer (Not. 9 S. 16) seinem System gemäss Will. Gells Vergleichung dieser Gebäude mit ägyptischen unstatthaft findet und überhaupt die Ableitung hellenischer Architektur aus pharaonischer abläugnet, so hätte Ref. erwartet, der Verf. dieser *Epochen* wäre auch hier etwas näher in diese Streitfrage eingegangen. Es wird desswegen nicht unzweckmässig sein, Einiges zu berühren, was seit Erscheinung der ersten Ausgabe dieser Schrift in diesem Bezuge von ausländischen Reisenden und Archäologen ist beobachtet worden. Zuvörderst bemerkt Herr Letronne, den doch Niemand der Morgenländerei, wie Herr Müller wohl zu sagen beliebt, bezichtigen wird, im Bericht über Hawkins Beschreibung eines uralten Tempels auf dem Berge Oche der Insel Euboea (Journal des Savans 1820, p. 644 sq.): „Un jeune et savant voyageur anglais, M. Wyse, nous a assurés avoir vu à Paulitza près de Phigalie une porte, dont la construction est précisément de même genre, que celle de ce toit; (nämlich jenes Tempels von Ocha) il nous l'a figurée ainsi (man sehe

die dort gelieferte Zeichnung Nr. 4). L'identité entre les deux constructions est complète; on ne trouve d'exemple analogue *qu'en Egypte*, et par exemple au souterrain de la grande pyramide (Voyage de Denon pl. XX fig. 6)". Dem Ref. ist immer auch die grosse Aehnlichkeit aufgefallen, wenn er die innere Durchsicht der grossen Pyramide mit der bei Will. Gell in der Argolis pl. 16 gelieferten Durchsicht der von Gell sogenannten Cyclopian Gallery (von Tirynth) verglich. — „Ce n'est pas au reste le seul point de ressemblance de cet édifice avec ceux de l'Egypte. A la vue du dessin il est difficile de ne pas se figurer d'abord qu'on a devant soi la porte d'un édifice *égyptien*, ou celle d'un singulier *édifice de Mycènes connu sous le nom du Trésor d'Atrée, et qui conserve tant de traces de l'architecture égyptienne*". — Herr Müller verweigert hartnäckig den Namen *ägyptisch* auszusprechen, und obschon diese neueren Forschungen ihm nicht unbekannt sein konnten, gedenkt er ihrer doch auch jetzt in seinem Handbuche der Archäologie der Kunst, 1830, mit keinem Worte, wo er p. 27 die „meist pyramidalischen Thore" von Mykenä und Argos, „die giebelförmigen Gänge" von Tiryns erwähnt. Ref. war schon vor mehreren Jahren seinem Freunde, dem Herrn Landbaumeister *Hübsch* in Karlsruhe, sehr dankbar, als dieser ihm aus Griechenland eine Zeichnung des französischen Consuls, Herrn Fauvel, von einem dieser Mykenischen Thore mitbrachte; und ersuchte einen andern Freund, den Herrn Edgar Quinet, als dieser uns verliess, um sich an den Verein französischer Gelehrten bei der Expedition nach Morea anzuschliessen, ohne vorgefasste Meinung ihm getreulich darüber Bericht zu erstatten. Jetzt bei seiner Rückkehr zu uns theilte er mir freundlichst folgendes Ergebniss schriftlich mit, das ich mit seinen eigenen Worten hier beifügen will: „En comparant sur les lieux les murs cyclopéens avec les terrains dont ils sont construits, deux choses sont à considérer: le caractère de leurs substructions et la forme pyramidale de leurs ouvertures. Partout les rochers,

sur lesquelles ils reposent, sont calcaires, et forment naturellement de leurs superpositions des espèces de murs cyclopéens; en sorte que cette construction a d'évidents rapports avec la géologie de la Grèce. Mais il en est tout autrement de la forme pyramidale de leurs ouvertures. Cette forme ne se trouve pas dans sa plus grande pureté dans le tombeau (ou trésor) d'Atrée qui donne plutôt une section conique. Elle n'est nulle part mieux tracée que dans les voûtes rectilignes de Tirynthe et les niches de Mycènes. Or d'un côté leur ressemblance avec la coupe pyramidale des monuments de l'Egypte est frappante. De l'autre la vue des terrains démontre d'elle-même: 1° que des couches calcaircs, partout horizontales ne se sont prêtées que par un effort extraordinaire à cette composition anguleuse, que loin de la produire d'elle même, elles l'excluent. 2° que ce mode de construction n'a pu être naturel, c'est-à-dire indigène que dans un sol granitique, ou les roches se découpent elles-mêmes en pics, tel que dans la haute Egypte ou les plateaux de l'Asie centrale. Il faut bien que ce type pyramidal soit originairement contraire à la nature de la Grèce, puisque tout le développement de l'art n'y sert qu'à l'abolir. De ceci je n'ai vu qu' une exception. Dans les enceintes peu visités de Messène j'ai trouvé une porte à l'angle aiguë dans un gymnase d'une belle époque d'architecture. — Mais la grandeur et l'épaisseur inusitées des murs et des pierres prouvaient que ce monument n'est autre qu'une savante imitation des murs cyclopéens de l'Argolide".

Aber nicht bloss diese pelasgisch-heroischen Baudenkmale griechischer Lande lenken unsern Blick auf Aegypten hin, auch die ausgebildete hellenische Baukunst hat dorther ein und anderes entlehnt, z. B. das korinthische Säulencapitäl. Nur dass die Griechen, statt der Lotus, Palmen oder andern morgenländischen Gewächse das Blättcrwerk aus der Flora ihres eigcnen Landes, den Acanthus mollis oder den ächten Bärcnklau wählten (s. Gwilt in Stuart und Revett

Alterthümer von Athen, deutsche Uebers. I. S. 169, mit meinem Zusatz S. 537 sq.). Damit soll aber keineswegs die griechische Baukunst in ihren ferneren, selbstständigen Entwickelungen mit der ägyptischen verglichen werden. So wie der griechische Götterdienst allmählich einen mehr und mehr eigenthümlichen Charakter annahm, mussten auch die Oertlichkeiten, in denen er geübt wurde, die Tempel das orientalische Gepräge ablegen und immer entschiedener hellenisch werden. Die hieratische Architektur, oder die Tempelbaukunst, in ihrer Vollendung betrachtet, möchte überhaupt drei wesentlich verschiedene Charaktere darstellen, von drei verschiedenen Principien ausgehend, die ich kürzlich hier im Umrisse andeuten will: Der *Orientalismus*, wenn ich diese Art so nennen darf, oder auch *Hylozoismus* und Pantheismus der hieratischen Baukunst, hat die Materie zum Princip. — Sowie der Cultus des alten Morgenlandes die Natur im Ganzen verkörpert, oder sozusagen zu einem Götterleibe umgestaltet, so ist auch die Architektur schrankenlos und doch beschränkt, und mithin wunderlich in ihrem Bestreben, auf nichts anderes gerichtet, als die materielle Welt räumlich und zeitlich zu verkörpern. In diesem Sinne wurden jene indischen Grottentempel ausgehöhlt und ausgemeisselt. Am deutlichsten zeigt diess aber die Bauart der Aegyptier in ihren Nekropolen und Tempeln: unter der Erde die Wohnungen der Todten und der sie beherrschenden Gottheiten, oberhalb das Firmament mit allen heiligen Sternthieren; den Säulenfuss umspielen in Zickzacklinien die Fluthen des göttlichen Landesstromes, und den Kopf der Säule verziert ein Lotus oder eine Palmenkrone — und der seltsam ausgedehnte Körper der Isis längs den oberen Tempelwänden bezeichnet in ganz materieller Weise die alle Dinge im Himmel und auf Erden umfassende Natur. Diesem Hylozoismus mit seinem blinden, ungenügsamen Triebe und mit seinem überladenen Wesen steht die besonnene Selbstbeschränkung des *Hellenismus* entgegen. Wie dorten die Materie, so ist hier die Form

vorherrschend. Wie die Religion der Griechen in ihrer volksthümlichen Gestalt ganz vermenschlicht geworden, die wichtigsten Wahrheiten, die den Geist beschäftigen und befriedigen, in ein mysteriöses Dunkel zurückgetreten waren, der Cultus ganz äusserlich geworden, und wie er die Volksgemeinde an den Opferfesten vom Inneren der Tempel in die Vorhöfe und Haine verwiess, so waren auch die griechischen Tempel klein, enge, gedrückt und dunkelnd im Inneren. Desto mehr ward auf die äussere Herrlichkeit verwendet, und die Architektur, würdigen und reinen Formen nachstrebend, ward von der Skulptur unterstützt, um durch Bildwerke aller Art in Thon, Marmor und Erz eine Wohnung hinzustellen, die dem Hinzutretenden würdig schien, den menschlich gedachten Göttern zum Aufenthalte zu dienen. Die griechische Tempelbaukunst in ihrer Höhe hatte sich in dem edelsten *Formalismus* entfaltet. — Als endlich die Form der zu heidnischen Zwecken eingerichteten Basiliken verlassen war, da vollendete sich das christliche Princip heiliger Baukunst im Dome oder Münster, nnd dieser *Christianismus* der Architektur verkündigte sich als ein ganz neues, höheres Streben des menschlichen Geistes, und als eine andere Sehnsucht der von neuen Empfindungen bewegten Seele. Sie erhob sich mit den strebenden Säulen nnd hohen Spitzgewölben himmelwärts; und die ganze christliche Gemeinde, hell und klar in neugewonnener Erkenntniss und Zuversicht, versammelte sich in den weiten Räumen des Tempels, der in seiner ganzen Architektur von innen und von aussen, in Bildwerken und Malereien an Säulen, Fenstern und Altären das grosse Werk der Vorsehung in der ganzen Menschengeschichte, von der Schöpfung und vom Sündenfalle bis zum jüngsten Gerichte, vor Augen stellte.

Wir kehren zu unserem Verfasser zurück.

S. 17, Not. 11, wo nach Pindar bei Pausanias (X, 5. 5) in einem alten Tempel zu Delphi erwähnt werden: „goldene Besänftigerinnen (χηληδόνες), die von dem Gewölbe herabgesungen“,

hätte derselbe eine neue Bestätigung für seine Annahme vom Ursprunge der griechischen Kunst aus der ägyptischen gewinnen können, wenn er die Thebaitische Papyrusrolle in der Description de l'Egypte, Antiqq. II. planch. 83 fig. 1 verglichen hätte. Dort sehen wir vier vogelartige Gestalten mit Jungfrauenköpfen an der Decke über dem Haupte des sitzenden Gottes schweben, wie dorten die vier Jyngen im Königspallaste zu Babylon (Philostrati Vita Apollonii I, 25 vergl. meine Commentt. Herodott. p. 350 sqq.), woraus Böckh zu Pindars Fragmenten p. 569 zu ergänzen ist, dessen Anmerkung am Schlusse unseres Verfassers Vermuthung über die Inschrift auf einem altgriechischen Gefäss vollkommen bestätigt.

S. 17 ff. An die Erwähnung der *ältesten* Bau- und Bildwerke bei Homer und andern Schriftstellern knüpft nun der Verfasser fruchtbare Untersuchungen über *Dädalos* und *Hephästos:* „Die Urheber dieser und ähnlicher Bilder waren schon früh verschollen oder unter allgemeinen Namen begriffen. Entweder war es der Künstler *in Holz*, *Dädalos*, oder der Arbeiter *in Erz*, *Hephästos*, dem sie zugeschrieben wurden, je nachdem sie aus diesem oder jenem Stoffe gemacht waren". Hierauf wird nun die Beziehung des ägyptisch-attischen Mythus, dass Hephästos mit Athene Polias den Apollo erzeugt, neben der attischen Genealogie der Dädaliden, auf die beiden alten Kunstwerkstätten der Hephästiaden und der Dädaliden, die bis hundert Jahre vor Phidias die altattische Schule der Metall- und Holzarbeiter darstellen, nachgewiesen [1]).

---

1) Ein solcher Apollo Patroos möchte auf einer altattischen Tetradrachme bei Sestini descriz. d'alcune medaglie, Firenze 1821, tav. II No. 6 in dem ganz ägyptisch kostümirten Bilde des Gottes, der drei Grazien in der einen, einen Bogen in der andern Hand hält, woneben der Kopf der Minerva und die Eule, nach meiner Meinung, leicht zu erkennen sein.

Um nun das System, demgemäss sich Herr Thiersch den Ursprung der griechischen Kunst erklärt, zugleich mit den Gegensätzen deutlich zu machen, verbinden wir folgende zwei Stellen (S. 19, Anmerk. 14 und S. 35, Anmerk. 27): Nach Anführung mehrerer Zeugnisse der Alten über die Verehrung roher Steine und Balken fährt er fort: „Erscheinen nun statt jener Steine und Balken in späteren Zeiten volle Bildsäulen, so würde sich annehmen lassen, (was nämlich Winckelmann und seine Anhänger annehmen; der Ref.), dass sie aus ihnen sich allmählich hervorgebildet, im Falle erstlich das Land ohne fremden Einfluss geblieben, und sodann ein Verwandeln jener alten Göttersymbole, ein allmähliches Umbilden derselben erweislich, oder auch nur mit den Begriffen des ältesten Cultus vereinbar wäre. Nun kommt aber statt dem Allen der Zug von Pflanzern aus einem kunstübenden Lande, sie bringen neuen Cultus, und die Sage knüpft Götterbilder an ihren Eintritt. Noch mehr: Beide Völker erkennen die nahe Verwandtschaft ihrer ursprünglichen Kunst, das, von dem sie kommt, und das andere, zu dem sie kommt. Es verliert also jene Herleitung der Bildsäulen aus den Säulen dadurch ihre geschichtliche Grundlage“. — „Bei dieser Uebereinstimmung beider Völker, der Griechen und der Aegyptier, — (der Verf. hatte nämlich unmittelbar vorher diese Zeugnisse aus Herodot II, 50. 58. Diodor IV. p. 319 und I. p. 109 angeführt) über die, auf gemeinsamen Cultus gegründete, unmittelbare Verwandtschaft der ältesten Kunst, kann der Ursprung der jüngeren aus der älteren wohl nicht mehr zweifelhaft sein. Es wird vielmehr eine Aufgabe, nachzuweisen, wie man je dahin kommen konnte, eine so offen liegende Sache zu übersehen, und da Nacht zu machen, wo das Alterthum schon hellen Tag hatte. Da findet sich dann, dass dem Ganzen eine falsche Meinung Winckelmanns zum Grunde liegt. Dieser hatte sich eingebildet, die griechische Mythologie sei unabhängig und die Verwandtschaft mit der ägyptischen „„sei erst durch die Priester daselbst

— *nach Alexander* herausgebracht worden"". (Kunstgesch. Bd. I. Cap. 1.) So wenig waren ihm die hier nöthigen Dinge gegenwärtig, dass er selbst vergessen konnte, wie doch wenigstens *Herodot* älter als *Alexander* gewesen. — Nun ist aber jener Uebergang ägyptischer Lehre nach Griechenland in unseren Tagen bis in die fernsten Beziehungen enthüllt.

Es trifft demnach ein, was Winckelmanns grosser Verstand als eine Folge davon schon gleichsam vorausgesagt und ausgesprochen hat, a. a. O. §. 14: „„Wenn dieses als erwiesen angenommen wird, würde aus der mitgetheilten Lehre können gefolgert werden, dass die Griechen also auch die Form ihrer Götter selbst und ihre Figur von daher überkommen hätten"".

S. 22 f. Den alten Dioskuren zu Sparta, zwei Balken durch ein Querholz verbunden (*δόκανα* genannt), gibt schon Plutarch eine sinnbildliche Bedeutung (de fratern. amore zu Anfang). Dass aber seine Erklärung wo nicht unrichtig, doch nicht erschöpfend ist, beweisen die Stellen des Suidas I. p. 613 (vergl. Hesych. I. p. 1017 Alb.), des Etymol. M. p. 282. Heidelb., p. 255 Lips. mit der sonderbaren Nachricht von Lakedämonischen Gräbern, wo alle Auskunftsmittel der Kritiker und Ausleger an der Dunkelheit einer Sache scheitern, deren Aufhellung Ref. einem andern Orte vorbehalten muss. Die Beweise, dass Aegypten hauptsächlich wo nicht die wirkliche Mutter, so doch die älteste und wirksamste Pflegerin der altgriechischen Kunst gewesen, werden nun von S. 21 bis 86 durch eine ganze Menge von Thatsachen und Zeugnissen geführt, wobei mehrere Verbesserungen in den Texten der Schriftsteller gemacht werden. Unter vielem Andern weist Ref. auf Spuren einer vorhomerischen Verbindung der Griechen mit Aegypten, auf den beständigen Hinblick der Sage nach diesem Lande hin; auf die Sage von der Verwandtschaft der Spartaner mit den Ebräern (worüber in den Comm. Herodott. I. und neuerlich in einer Abhandlung Palmers ein Mehreres gehandelt worden); auf den Gang der

Züge der ägyptischen Pflanzer Asiens Küsten entlang nach Griechland (S. 29. „— und so liesse sich neben *der Werkstätte in Athen*, deren Wirksamkeit für das eigentliche Griechenland entscheidend wurde, auch der Ursprung der zweiten, welche sich früher ausbreitend auf den Inseln bei Asien, besonders auf Chios und Samos, schon in alter Zeit herrliche Früchte trug, an jene merkwürdige Wanderung aus Sais anknüpfen nach einem Zeugnisse, das so alt und sicher ist, als es in solchen Dingen kaum erwartet werden kann", Pindari Olymp. VII. 50 [90]); auf den ägyptisch-phönicischen Grundton mancher Sagen und Feste, vorzüglich endlich auf das ägyptische Gepräge der älteren Tempelbilder an verschiedenen Hauptorten Griechenlands; wobei auf die Bildsäule des amykläischen Apollo und auf die Gesichtsbildung, sowie auf die Attribute der attischen Athena, z. B. die Sphinx, aufmerksam gemacht wird. Was der Verf. über die auffallende Aehnlichkeit der Isisköpfe auf Mumienkästen mit den Köpfen der Pallas auf den ältesten Tetradrachmen Athens nachweist, davon habe ich mich durch eigene Vergleichung zum Oefteren überzeugt. Wie denn anjetzt einem jeden die ganz ägyptisirende Gesichtsbildung und Gestaltung der Pallas mit dem langen Streif am Kleide auf dem athenischen Preisgefäss (bei Millingen Ancient unedited Monum. und bei Inghirami, Monum. Etrusc. Ser. V. tav. 33) von selbst in's Gedächtniss kommen wird. Auch scheinen die griechisch-römischen Kaisermünzen von Sais, worauf die behelmte Pallas mit der Eule auf der Hand (s. Vaillant Aegyptus numismatica pag. 214 und Zoëga Numi Aegyptiorr. Imperatorr. p. 115) die Allgemeinheit einer Meinung bis in's römische Zeitalter zu beweisen, die schon zu Platos Zeit der grosse Geschichtschreiber Theopompos behauptet hatte (s. Theopompi Fragg. ed. Wichers nr. 172. p. 223 sq.), dass nämlich Athen eine Colonie von Sais sei, welches auch ein anderer Historiker Charax behauptet hatte, mit dem angeführten Beweis, dass Pallas auf der Burg zu Athen auf einem Krokodile sitzend,

als vom Nile herstammend, abgebildet zu sehen gewesen (Scholiast. Aristidis p. 9 ed. Frommel.).

Bei der Frage, ob der ägyptische Einfluss auf die erste Ausbildung der griechischen Kunst vorherrschend gewesen, oder der phönicische, wird nun aus Gründen für jenen entschieden, und (S. 42 Not. 32) zum Schlusse bemerkt: „Ein Volk aber (das phönicische nämlich), das Säulen, Balken und Steine der Verehrung heiligt, ist dem Aufkommen der bildenden Kunst, die nur in Tempeln erzogen wird, durchaus widerstrebend, so werkfertig es auch in Hervorbringung schöner Geräthe und Zeuge sein mag". — Diese ganze Erörterung über Säulen und Bildsäulen im Cultus der altne Völker hat, nach des Ref. Dafürhalten, noch eine weitere Untersuchung nöthig, wobei vorerst auch auf den Doppelsinn des phönicisch-ebräischen מַצֵּבָה (מַצֵּבַת auch auf phönicischen Inschriften vorkommend), sowie des griechischen στήλη, welche Wörter eben so wohl eine *Säule*, als die *Bildsäule* eines Götzen bedeuten, Aufmerksamkeit zu wenden wäre. Auf diese Zweideutigkeit hat schon der gelehrte Huet in seiner Demonstratio Evangelica pag. 196 sqq. in einer lesenswerthen Zusammenstellung der Nachrichten über die Säulen in den Tempeln der alten Völker (der Ebräer, Phönicier u. s. w.) aufmerksam gemacht. „Was die Phönicier", fährt unser Verf. fort, „unter solchen Umständen beitrugen, wird darauf zurückgehen, dass sie von ihrer grossen Erfahrenheit in Behandlung der Stoffe und Metalle den Griechen mittheilten, und ihnen dadurch die Besiegung des vielfachen Materiales erleichterten, dessen sich dieselben für ihre Kunstwerke früh bemächtigten".

Nachdem nun der Verf. (Not. 33) nach Pausanias, besonders nach der Hauptstelle (VII, 5) in den älteren Zeiten der Griechen drei Kunstgepräge, das *rein ägyptische*, das *ägyptisch-ähnliche* und *dädalische* oder *alt-attische* und das *äginetische* unterschieden, gibt er im Text (S. 47 ff.) das Ergebniss seiner Erörterungen (zu welchen er vorher wie nach-

her in gelehrten Anmerkungen die nöthigen Beweise geliefert) mit folgenden Worten, „— und der Name des Dädalos erscheint, wie andere zusammenfassende des Orpheus, Hesiodos, Homeros, Epimenides, als Träger seiner Gattung und derjenigen Zeit, in welcher jene Gattung ausschliessend bestand. Es würde demnach das Alterthum selbst die Angabe unter einem sehr leichten Schleier enthalten, dass das *Bildwerk aus der Urzeit bis in das sechste Jahrhundert herab von gleichem Gepräge, wie in Geist und Art eines einzigen Meisters sei verfertigt worden, und die Behauptung, dass die Kunst, obwohl reicher geworden an Mitteln und gelenker durch Fertigkeit, dennoch im Wesentlichen dieselbe, das heisst, ihrem ägyptisch-attischen oder dädalischen Style und Typus treu geblieben sei, bekommt dadurch ihre geschichtliche Grundlage*".

Für dieses Beharren der griechischen Kunst beim Aegyptisch-ähnlichen in Gepräge und Stellung wird (S. 53 ff.) mit Recht auf des Pausanias Beschreibung (VIII, 40, 1) der Bildsäule des Phigalischen Faustkämpfers Arrhachion ein grosses Gewicht gelegt, einmal weil hier von der ikonischen Darstellung eines *Menschen* die Rede ist, und also der Einwand wegfällt, man sei nur bei Gottheiten aus religiöser Scheu beim alten priesterlichen Typus geblieben, sodann weil diese Thatsache in die 53. Olymp., d. h. 560 Jahre vor Chr. Geb. und also nur *hundert Jahre vor Phidias* fällt; und zugleich werden die unstatthaften Erklärungen dieser Stelle siegreich bekämpft, auch die bronzene Statue mit dem Namen des Polykrates damit (S. 55) verglichen. (Die sehr lebendige Beschreibung jenes Faustkampfes gibt Philostratos in den Gemälden II, 6, wo der umgekommene Kämpfer Arrhichion heisst. Man vergl. Jacobs daselbst p. 431 ff. In der neuen Ausgabe hätte vom Verf. bemerkt werden sollen, dass schon Schorn (Ueber die Studien der griechischen Künstler p. 184), ohne an jenen unrichtigen Erklärungen Antheil zu nehmen, die Aehnlichkeit jener Bildsäulen mit den ägyptischen Werken anerkannt hatte. Die Bildsäule, Polykrates unterschrieben,

war schon von Paciaudi in den Monumentt. Peloponn. II, 50 sqq. mitgetheilt worden. Andere Werke, wo ihrer gedacht ist, weist Boeckh im Corpus Inscriptt. p. 13 nach, wo aber unrichtig behauptet wird, jene Bronze sei im Museo Nani nicht mehr vorhanden. — Sie war wenigstens noch ganz vor Kurzem dort — hätte aber ihren rechten Platz in der Glyptothek zu München.)

S. 55 ff. folgen sodann die Erklärungen jener festgestellten Thatsache der Beharrlichkeit griechischer Kunst in alten Zeiten: „Durch diese Gemeinschaft des Wesens, in welche die epische und musikalische Kunst zu der bildenden tritt, verschwindet gänzlich das Ueberraschende und Widerstrebende, was die Erscheinung eines langen Zeitalters jener Beharrlichkeit der griechischen Plastik in überlieferten Formen beim ersten Anblick haben mochte, und ihre Stetigkeit, anstatt dem griechischen Geiste zu widersprechen, erscheint in jener Ausdehnung auf alle Erzeugnisse der redenden und musikalischen Kunst als die Grundeigenschaft des früheren griechischen Alterthums. Sein Wesen aber, in den drei Schwesterkünsten ausgeprägt, ist nicht unähnlich dem des alten Orients" u. s. w. Jene Beharrlichkeit der Griechen, jene fromme Scheu an das Alte zu rühren, wenn es durch die Kunst geheiligt war, erstreckte sich auch auf die griechischen Dialekte, wie *Jacobs* (vermischte Schriften III, p. 399 ff.) bemerkt, indem er so fortfährt: „Fern war von den Griechen die Unsitte, immer das Neueste dem Neuen, und das Neue dem Alten vorzuziehen. Formen, welche einmal glücklich geschaffen und vollendet standen, waren für ewige Zeiten bestimmt".

Den Grund dieser Beharrlichkeit weist darauf der Verf. in der Abhängigkeit der Kunst von der ihrem Wesen nach selbst durchaus beharrlichen Religion der alten Griechen nach.

Hierauf deutet er vorläufig den Gegenstand der nachfolgenden Abhandlungen in der Weise an, dass nämlich mit Phidias und seiner Schule an die Stelle jenes tausendjährigen

Beharrens der griechischen Kunst bei einem *religiösen Typus* ein anderes 500jähriges Beharren (von Phidias bis auf Hadrian) auf dem *höchsten Typus endlich gefundener und erreichter Schönheit, Wahrheit* (Vortrefflichkeit) gefolgt sei.

Obschon nun dieser letzte Satz erst in der dritten Abhandlung ausgeführt wird, will Ref. doch hier sogleich die neueste Einrede dagegen anführen. Herr K. O. Müller sagt in seinem Handbuche der Archäologie der Knnst S. 130: „Die Viscontische Lehre von dem *langen Bestande* der griechischen Kunst in gleicher Trefflichkeit sechs Jahrhunderte hindurch, — welche in Frankreich und nun auch einigermaassen in Deutschland Eingang gefunden, halte ich mit Köhler (Böttigers Archäologie nnd Kunst I, S. 16) für eine Verkehrtheit“. — „*Und nun auch* — in Deutschland?“ Als wenn nicht schon *Lessing* diesen Satz aufgestellt hätte. — Doch Referent will den Betrachtungen, die Herr Thiersch im Verfolge anstellt, nicht vorgreifen.

Es folgt von S. 64—108 ein gehaltreicher *Nachtrag zur ersten Abtheilung*, den der Verf. mit folgenden Worten (S. 64) einleitet: „Es stand zu erwarten, dass die in dieser Abhandlung dargelegten Ansichten über Ursprung und älteste Gestaltung der griechischen Kunst, über ihr langes Beharren in überlieferter Form, und über die Gründe dieser auffallenden Erscheinung von Seiten der alten Schule unserer Archäologen wenig Beachtung, und von Seiten der neueren, welche mit Griechenland in Griechenland selber gleich am Anfange fertig werden, eben so wie von jenen Widerspruch erfahren würden, denen bequem scheint, auf den Winckelmannischen Pfaden fortzuwandeln. Mit Recht würde demnach der Verf. getadelt werden, wenn er jetzt, zwölf Jahre nach der ersten Erscheinung seiner Arbeit, nachdem er Einiges mehr gelernt hat, als er damals wusste, und Einiges besser erwogen hat, als er damals zu thun im Stande war, nicht sich theils im Allgemeinen darüber erklärte, inwiefern spätere Beobachtung und Erfahrung seine früheren Behauptungen bestätigt, oder

beschränkt, oder aufgehoben haben, theils auch auf das Verhältniss seiner Ansichten zu den Lehren der Gleichgültigen und der Gegner aufmerksam machte. Nur dadurch kann der Standpunkt bezeichnet und es deutlich werden, auf welchem der Verf. sich mit der Sache findet, die er zu führen übernommen hat". — Worte, die Ref. allen Alterthumsforschern und Archäologen zur besonderen Beachtung empfehlen zu müssen glaubt, wenn er gleich, was das Folgende betrifft, gewünscht hätte, der Verf. möchte seine gute Sache mit weniger Lebhaftigkeit und mit etwas mehr Mässigung im Ausdrucke vertheidigt haben. Der erste Gegner, mit dem er es aufnimmt, ist Herr *Heinrich Meyer*, „welcher (in seiner *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen)* der alten Ansicht von Winckelmann und dem Ansehen dieses seines Lehrers treu geblieben ist, nicht so, dass er die entgegenstehende der Widerlegung werth, sondern dass er sie von seinem Kreise ganz entfernt gehalten hat. Wir werden also mit ihm zunächst auf seinem Gebiete zu thun haben, von dem er auf das unsrige kaum einen missgünstigen Seitenblick geworfen hat". Mag dieses Letztere nun auch den Ton der Replik entschuldigen, — so hätte ich doch gewünscht, es wäre das eigenthümlich Verdienstliche der Meyer'schen Kunstgeschichte gewürdigt worden, z. B. dass in ihr mehr, als in der Winckelmannischen, die Numismatik, besonders aus dem Gebiete der griechischen Städte- und Königsmünzen, zur Erläuterung des Ganges der griechischen Kunst (wenn auch durchweg fast bloss nach Abgüssen) benutzt; ingleichen dass darin versucht worden, das Eigenthümliche der berühmtesten antiken Bildwerke in einer sehr gehaltenen und edlen Sprache verständlich zu machen, obwohl eben darin ein gewisses Maassgeben verspürt werden möchte, oder die Intention, dass es mit solchen Aussprüchen nun für immer sein Bewenden haben solle. Hierin sehe ich aber heut zu Tage keine so grosse Gefahr mehr. Ein Anderes war es damals, als Bruchstücke des Meyer'schen Werkes in Schillers Horen mitgetheilt

wurden. Damals konnte befürchtet werden, Weimar möchte das inappellable Richteramt in Kunstsachen an sich reissen. Seitdem sind aber in Dresden, Berlin, Wien, München, Bonn, Göttingen und auf einigen anderen deutschen Universitäten und Gymnasien Männer aufgetreten, die auch mitsprechen wollen und mitsprechen können, und die edleren Weimarer Kunstfreunde werden ja, eben weil sie edel und weil sie Freunde der Kunst und nicht ihrer Stadt oder Innung sind, gewiss nicht scheel dazu sehen, dass viele Städte unseres deutschen Vaterlandes sich archäologische Mittel in mehr oder minder reichem Maasse erwerben, und dass die Lehrer der Archäologie selbst auf kleinen Universitäten sich durch eigenes Anschauen der antiken Originalwerke ein unabhängiges Urtheil zu bilden und zu erhalten suchen. —

Eben wegen jenes Abstrahirens von den Ergebnissen neuerer und neuester Forschungen konnte Thiersch über Meyers Ansichten vom Ursprunge und Gange der griechischen Kunst sich ganz kurz fassen.

Eben so wenig fand er nöthig, über die Vorstellungen von H. *Hirt* ausführlich zu sein, wonach unter den Griechen bis zur Zeit des ägyptischen Königs Psammetichos nichts von Bedeutung sei gebildet worden; sodann, dass, nachdem dieser König Aegypten den Griechen geöffnet, und weil er er es gethan, sich überall ein reges Leben in der griechischen Kunst gezeigt, indem sie nun von den ägyptischen Vorbildern und daher überlieferten Erfindungen und Geschicklichkeiten in Bewegung gesetzt und vorwärts gebracht worden sei (S. 84) — weil diese Ansichten bereits von Herrn *K. O. Müller* in den *Wiener Jahrbb.* Bd. XXXVI. S. 180 ff. waren beleuchtet worden.

Um so ausführlicher und sorgfältiger musste aber das System geprüft werden, das Herr Müller sich selbst über Entstehung und Fortbildung der bildenden Künste bei den Griechen entworfen hat. — Diese Epikrise will ganz gelesen

sein; ein Auszug würde sie ihrer Kraft berauben. Hier nur diess: Bekanntlich ist Herr Müller ein grosser Feind der, glaub' ich, von ihm selbst zuerst so bezeichneten Morgenländerei, d. h. er sucht die Autorität des Herodotos und anderer Schriftsteller, woraus Diodor und Andere geschöpft, umzustossen und die ursprüngliche Entstehung und Abhängigkeit der griechischen Kunst aus und von Aegypten als unstatthaft darzustellen und sie so zu sagen aus sich selbst, aus den eigenthümlichen pelasgischen und hellenischen Elementen abzuleiten. Da ihm nun aber, neben jenen Homerischen Beschreibungen und Angaben von uralten griechischen Arbeiten in Gold, Silber, Erz, Elfenbein, Ebenholz u. dgl. einerseits, jene Beharrlichkeit bei einem alten steifen Kunsttypus bis 100 Jahre vor Phidias nicht entgehen konnte, so hat er sich genöthigt gesehen, dieses letztere aus einer handwerksmässigen Hartnäckigkeit oder, wie er auch wohl sagt, aus einer Starrsucht derjenigen Arbeiter zu erklären, die' getrennt von jenen frei wirkenden Künstlern, bloss das Bedürfniss des Cultus zu befriedigen bedacht gewesen, d. h. derer, die Idole (Götzen) und andere zum Tempeldienste nöthige Gegenstände mehrentheils aus Thon geformt oder aus Holz geschnitzt haben.

Diese Sätze hängen mit der ganzen Methode zusammen, nach welcher Herr Müller die ganze hellenische Völker- und Culturgeschichte zu erklären unternommen hat.

Es ist der Alterthumswissenschaft gewiss in hohem Grade förderlich, dass eine so durchgeführte Antithese einen so geschickten Sachwalter an Herrn Müller gefunden; und ich glaube mir selbst einiges Verdienst beilegen zu dürfen, einen so gelehrten Widerspruch gegen das, was ich für wahr und beglaubigt hielt und noch halte, zum Theil durch meine Schriften hervorgerufen zu haben. Ich muss es aber einem andern Orte und besonders der dritten Ausgabe meiner Symbolik und Mythologie vorbehalten, was Herr Müller und einige andere deutsche Gelehrte, während ich, mit andern Arbeiten beschäftigt,

jene Streitpunkte vorläufig auf sich beruhen liess, gegen den von ihnen so verschrienen Orientalismus in Erklärung des Ursprungs griechischer Religionen und Künste vorgebracht haben, nach allen Seiten zu beleuchten. Hier will ich nur das Urtheil des Herrn Thiersch (der, wie der Leser bemerken wird, jenen Orientalismus mit mir behauptet und dafür von seinem Standpunkte viele Beweise geliefert hat) über die Müller'schen Ansichten mit zwei Stellen bezeichnen, und sodann einige neue τεκμήρια (mit Thukydides zu reden) oder factische Beweisthümer hervorheben, die in dieser zweiten Ausgabe dem Herrn Müller entgegengestellt werden (S. 76): „Wenn aber der Verfasser mit seinem Verfahren, welches den engen und vielverschlungenen Verkehr der Völker auflöst, um jedes einzuhegen und für sich gross zu ziehen, aus diesem Kreise ausgeschlossen ist, so mag er nur zurücknehmen, dass, unserer Ueberzeugung nach, seine Art und Weise „„der geschichtlichen Erfahrung schnurstracks widerspricht““, und wohl erwägen, ob, was ihm eine organische und natürliche Entwickelung scheint, nicht sehr einer Schöpfung aus Nichts gleich sieht, die das Vorliegende, überall Gebotene, Natürliche übersieht, um selbsterzeugten Luftgebilden nachzugehen“. — (S. 99): „Jemand also, der die Handwerker für das Bedürfniss des Cultus und die Handwerker für den Schmuck der Gebäude, Kleider und Geräthe trennen, jenen Starrsucht, diesen eine Kunstcultur beilegen wollte, würde nicht nur etwas ganz und gar Imaginäres einsetzen, sondern auch nicht einmal die Genugthuung haben, mit solch einer Hypothesis irgend etwas erklären zu können. Oder entspricht etwa das Zeugniss des frühen Alterthums seiner Ansicht?“ u. s. w. —

Was nun das Einzelne oder jene factischen Beweise betrifft, so weisst Herr Thiersch zuvörderst die Forderung des Gegners, ägyptische Bildwerke auf griechischem Urgrunde anzuzeigen, sehr richtig mit der Einrede ab, dass wir diejenigen Denkmäler nicht kennen, welche Pausanias

noch in den Tempeln der Griechen als *ägyptische* und *ägyptisch-ähnliche* bezeichnet. (Von der letzteren Gattung möchten sich nach meinem Dafürhalten doch noch einige nachweisen lassen.) Sodann wird bemerkt (Seite 80): „Allerdings haben auch die ältesten griechischen Figuren ihre bestimmten nationalen Eigenthümlichkeiten, und es ist offenbar, dass ihnen, einzelne Fälle, wie z. B. die Tetradrachmen von Attika, ausgenommen, das menschliche Antlitz hellenischen Geschlechts eben so zum Grunde liegt, wie den ägyptischen das äthiopische; aber so gross ist der Unterschied nicht, wie sich der Verf. einbildet. Die Uebereinstimmung in Zeichnung der Augen, die auch im Profil so angelegt sind, als sähe man sie von vorn und ihre Ausdehnung nach der Länge erkennt der Verf. selbst an, und sie ist für die ursprüngliche Gemeinsamkeit von grosser Bedeutung". Von dieser Gemeinschaft überzeugt sich Ref. jedesmal auf's Neue, so oft er seinen Zuhörern eine Suite von griechischen Münzen mit Pallasköpfen vorlegt; und man kann in ihnen, von den ältesten attischen Tetradrachmen ausgehend, vom ägyptisch-ähnlichen Typus bis zur immer mehr verfeinerten hellenischen Gesichtsform in den Stücken aus Alexanders Periode, den Gang der griechischen Kunst fast Schritt vor Schritt verfolgen. Gegen das, was Herr Thiersch (S. 78 f.) aus Veranlassung einiger Münzen mit der Aufschrift *ΛΕΤΑΙΟΝ* gegen Herrn Müller vorgebracht, hat sich letzterer seitdem in einer Nachbemerkung zu seinem Handbuche der Archäologie der Kunst S. 611 ff. lebhaft vertheidigt. Dem Ref. waren Eckhels Bemerkungen darüber (in den Addend. Doctr. Num. Vet. p. 81) sehr interessant, obwohl sie zu keinem bestimmten Ergebniss führten. Desto mehr merkte er auf Mionnets Supplément II, p. 545, mit dem Vorworte p. I, IV, und auf Herrn v. Steinbüchels Urtheil im Abriss der Alterthumskunde, S. 120. — Bei der andern Münzgattung der Insel Thasos spielt Herr Thiersch ohne Zweifel auf Hom. Iliad. V, 395 ff. an; ich möchte aber bezweifeln, ob jener auf einem Knie ruhende und pfeilschies-

sende Herkules aus der Homerischen Stelle entnommen ist. Die unter dem Bogen auf einem vor mir liegenden Exemplare sichtbare Lyra, oder an deren Stelle der bötische Schild, oder die Traube auf andern (s. Mionnet Supplem. II, pl. VIII, Nr. 4. 6) leiten unzweifelhaft auf astronomische und physische Sätze, die man damit versinnlichen wollte. Es ist derselbe Naturgott Herakles, der, auf der Kehrseite von andern Münzen derselben Insel stehend, mit drei Aepfeln in der Hand abgebildet ist. Auch kann jener Bogenschütze Herakles nicht zu den rohen Geprägen gerechnet werden. Muskulatur und Bekleidung ist schon genau behandelt. Letztere bildet eine auch über den Kopf des Gottes gezogene Löwenhaut, und auf vorzüglichen Exemplaren, wie das bei Mionnet (Suppl. II, pl. VIII) erkennt man deutlich die über die Brust herabhängenden Löwentatzen.

„Wenn sich aber", erinnert Herr Thiersch weiter gegen Herrn Müller, „*die Attribute* der ägyptischen Götter „„nicht in alt-griechischen Bildwerken finden"" (oben sind bei der Pallas auf der athenischen Burg, bemerkt Ref., Sphinx und Krokodil nachgewiesen worden), so findet sich dagegen — der Thyrsusstab nebst dem Weinlaub und den Weintrauben auf den ächten und alten ägyptischen Osirisbildern des prachtvollen Münchner Sarkophages, dessgleichen das Pantherfell, mit dem der Thyrsusstab des Gottes selbst und die geweihten Frauen geschmückt sind". — „Ist aber Dionysos ägyptisch (Herodot II, 42), sei es, dass seinem Cultus der des ägyptischen Gottes vereinigt wurde, oder dass vor dessen Ankunft kein Dionysoscult war, so sind es auch die darauf gegründeten Mysterien, und wie nach Herrn *von Hammer* auf einem Sarkophagbrett in Wien, wird man auch bei uns die heiligen Schleier, die Gürtel, die Opferschalen, die Granatäpfel, die Brode und Opferkörbe, die aus den Vorstellungen griechischer Mysterien, besonders auf Vasen, bekannt sind, wiederfinden".

Mit Recht hebt der Verf. weiter (S. 82 f.) auch das

Aegyptisch-artige in der Kleidung, die faltenlosen, eng anschliessenden, bunten Franengewänder auf griechischen Vasen ältesten Styls, den ägyptischen Streif vorn herab (auch in Sculpturwerken, setzen wir hinzu, wie in der bekannten Dresdner Pallas, sichtbar), die auf den ältesten Reliefs nach Art der Kalantika angelegte Masse der Haare und der Kopfbedeckung, das gerade Ausschreiten der Füsse und das Herabstrecken der Arme (Diodor. I. 98), das Zurückschieben und Geradhalten des Kopfes und das Anziehen der Schultern als Uebereinstimmung griechischer mit ägyptischer Bildnerei hervor, nnd schliesst mit folgenden Bemerkungen: „Es ist bekannt, dass die ältesten griechischen nnd hetrurischen Steine sämmtlich auf dem Rücken die Form der von den Aegyptern heilig gehaltenen *Käfer* haben, und in der vorderen Fläche die Bilder, auch dass sie gleich den ägyptischen zum Tragen durchbohrt sind. Sie sind demnach ganz nach Art der ägyptischen Scarabäen eingerichtet. Wird diese treue, sogar das altnubische Symbol beibehaltende Wiederholung einer bestimmten Classe ägyptischer Werke in der ältesten griechischen Zeit etwa auch höchst natürlich sein, „„dass es die Griechen wahrhaftig nicht erst von den Aegyptiern zu lernen brauchten"", oder wird es der Verfasser abweisen, weil mit dem Scarabäus nicht auch „„die Geisseln oder Dreschflegel, die Scepter mit Thierköpfen, die Nilschlüssel und Lotosblumen herübergenommen wnrden?"" — Nun die Lotosblume (setzt Referent hinzu) dürfte sich unschwer auf griechischen Münzen finden lassen (s. v. Steinbüchel, Abriss der Alterthumskunde S. 134), und was er neulich in den Originalzeichnungen Etrurischer Bildwerke nnd einem kleinen Theile nach auch schon in den neuesten Schriften des Herrn Dorow gesehen, ist ja mitunter so orientalisch und selbst ägyptisch, dass jeder Unbefangene es anerkennen wird. Man müsste denn etwa auch behaupten wollen, die alten Bewohner Etruriens hätten, unabhängig von den Aegyptiern, auch *Canoben* geformt, wie man sie in den Gräbern von Chiusi gefunden hat (s. Dorow. Voyage archéo-

logique dans l'ancienne Etrurie, Paris 1830, Tab. V. et VI). — Ueberhaupt aber glaubt Ref. am Schlusse dieser Erörterungen eine Beobachtung niederlegen zu müssen, die er schon seit vielen Jahren gemacht: Wie kommt es doch, dass, während manche deutsche Alterthumsforscher in ihren Bücherkammern eingeschlossen, sich fort und fort hartnäckig gegen das Anerkennen morgenländischer Einflüsse auf griechische Religion, Cultus, Mythus und Kunst sträuben, französische, italienische und englische Reisende, und darunter Gelehrte, wie mehrere Mitglieder der ägyptischen Expedition, wie W. Gell, Dodwell u. A., grösstentheils ganz unbekannt mit den Meinungen jener allein kritischen Alterthumsforscher, wie sie sich nennen, aber desto bekannter mit den griechischen Dichtern, Mythologen und Geschichtschreibern durch den Eindruck, den Orient und Griechenland auf ihren Sinn und Geist machen, und durch den Anblick der Bau- und Bildwerke an Ort und Stelle wie von selber fortgezogen, gar kein Arg dabei haben, wenn sie bei manchen altgriechischen Mythen, wie z. B. die vom Apollo, vom Python, vom Typhoeus, vom Charon und vom Hades u. s. w. aus ägyptischen und überhaupt morgenländischen Religionen Ableitungen machen, und wenn sie altgriechische und Etrurische Bildwerke, Symbole und Attribute den ägyptischen, phönicischen, persischen und selbst mitunter indischen ähnlich finden? und wie kommt es, dass in den oft ausführlichen Excerpten mancher deutschen gelehrten Blätter aus jenen ausländischen Reiseberichten solche Stellen entweder mit einem Fragezeichen oder mit einem ironischen Zwischenworte abgefertigt — noch öfter aber gänzlich mit Stillschweigen übergangen werden? Ref. hat sich in solchen Reisewerken viele Stellen dieser Art angezeichnet, und wenn er auch hier keinen dieser Auszugmacher namhaft machen will, so kann er doch diese letzte Frage nicht unterdrücken: ob diess ein Verhalten von Richtern sei, die vor dem Spruche beiden Theilen Gehör gehen, oder welche das heut zu Tage so hoch gepriesene öffentliche Rechtsverfahren

lieben, oder ob diese Verfahrungsart in dem unheimlichen Gefühl der Schwäche ihrer eigenen Sache ihren Grund haben möchte? —

S. 109 ff. *Zweite Abtheilung. Die Epoche der Kunstentwickelung.*

Aus dem Reichthume der hier mitgetheilten Untersuchungen will Ref., um nicht zu weitläufig zu werden, nur einzelne Hauptmomente, die in den Zusätzen zu dieser neuen Ausgabe hinzugekommen, herausheben, hauptsächlich in der Absicht, um auf die Ergebnisse derselben das gebildete Publikum (denn Archäologen müssen doch das Einzelne selbst prüfen) aufmerksam zu machen. Hier bemerken wir zuerst die Rechtfertigung des Pausanias in der Nachricht (I, 28), dass die kolossale eherne Bildsäule der Pallas auf Athens Burg mit dem Zehnten der marathonischen Beute gefertigt worden, und die daran geknüpften Betrachtungen über die damalige Lage der Griechen, insbesondere der Athener, und die lesenswerthen Erinnerungen gegen K. O. Müller über das Zeitalter, die Lebensumstände und Kunstthätigkeit des Phidias S. 114—123, wobei auch dem Pausanias „ausgezeichnete Kunstkenntniss" gegen Herrn Hirt beigelegt und die Unsicherheit und öftere Akrisie in den Künstlergeschichten des Plinius ausgestellt wird. (Um von der früheren Abhandlung des kunsterfahrenen Emeric David in Millins Annales encyclopédiques 1817, p. 246 sqq. nicht zu sprechen, so hätten doch desselben Verfassers gehaltreiche Erörterungen über Phidias und seine Werke in der Biographie universelle Tome XXXIV, p. 27—40 eine Erwähnung und auch Würdigung verdient). S. 120 f. „Das ganze Alterthum knüpft an den Namen des *Phidias* die Vollendung der Kunst, und es ist kein Grund, zu zweifeln, dass bereits an den Werken seiner früheren Jahre sein Styl und der Aufschwung seines Geistes über die alte Form sichtbar gewesen sei. Demnach fällt die Entwickelung der bildenden Kunst zwischen die 50. und 72. Olympiade, ihren Gang von

den letzten Dädaliden bis auf das erste kolossale Werk des Phidias in 27 Olympiaden oder 108 Jahren vollendend".

Die gelehrte Ausführung (S. 128 f. Anm. 16) über *Κριτίας ὁ νησιώτης* wird vermuthlich in dieser neuen Gestalt dem Herrn Sillig noch besser gefallen, der in dem Catalogus Artificum p. 163 schon der früheren Darlegung des Verf. beigetreten war. Dagegen wollte derselbe (Catalog. Artiff. p. 226) von der Identität der Person bei den Namen Hegias und Hegesias nichts wissen, wenn ihn nicht jetzt die von unserm Verf. gemachten Einschränkungen auf andere Gedanken bringen. Bei der kritischen Behandlung der Stelle des Plinius (XXXIV, 8, 19, §. 16), wo die Pollinger Handschrift der Münchner Bibliothek Agesiae statt Hegesiae hat, sagt unser Verf.: „Hierdurch gewinnen wir den Namen des grossen Künstlers, der den borghesischen Fechter gemacht hat (denn *Agesias* ist *Agasias*)". Dagegen hatte aber Herr K. O. Müller in einer grammatischen Anmerkung über diese Namensclasse Einwendungen gemacht, und Herr Thiersch (ob er gleich weiterhin S. 366 den Meister des borghesischen Fechters, wenn diess nicht ein Druckfehler ist, wieder Agesias nennt) hat mit edler Anerkennung seine Behauptung zurückgenommen. Ich besorge — diessmal zu nachgiebig. Sillig (Catal. Artiff. p. 224 sq.) sagt: „Hoc certum est, *Agasiam* neminem esse alium, quam *Hegesiam* dorice scriptum"; wünscht aber von jemand die Dialektsschwierigkeit aufgelöst zu sehen, dass zwei Ephesier, also Ionier, sich dorisch Agasias schreiben. Herr Müller sagt unter Anderm: „Dieser (Meister des borghesischen Fechters) war ein Ionier von Ephesus und schrieb seinen Namen gewiss nicht dorisch, in welchem Falle er auch immer nur Ἀγησίας lauten konnte; *man muss ihn daher von ἄγαμαι herleiten*, wie Ἀγασικλῆς, Ἀγασισθένης bei Pausanias: Agesias und Agasias sind also ganz verschiedene Namen". Schon Buttmann zum Quintilian. XII. 19, p. 609 hatte vom Künstler des borghesischen Fechters gesagt: „Nomen tamen Ἀγασίας, si genuinum, derivandum

est ab *ἄγαμαι*, miscendumque neque cum ionico *Ἡγησίας*, neque cum dorico *Ἀγησίας*". Hinwieder sagt Schweighäuser zum Herodot Tom. V. 2, p. 75: ‚Quem Hegesiclem Herodotus nominat, is Spartanis Agesicles". Und wirklich haben Suidas und Photius in σκαφηφόροι Ἀγησικλέους, dagegen aber wird derselbe Spartanerkönig, der beim Herodot. I. 65 *Ἡγησικλῆς* heisst, beim Pausanias III. 7. 6 (vergl. auch II, 10. 3.) und beim Plutarch. Apophth. Laconn. init. p. 829 Wytt. *Ἀγασικλῆς* genannt, und zwar ohne alle Varianten; auf keinen Fall ist aber der Name von *ἄγαμαι* herzuleiten. Derselbe Name *Ἀγασικλῆς* kommt auch beim Harpocration, beim Suidas und bei einem Lexicographen in Bekkeri Anecdott. I. p. 329 vor. Man hat daher Grund, zu vermuthen, dass bei manchen Namen dieser Classe eine doppelte Form üblich gewesen. — Auf zwei Peloponnesischen Inschriften die man kürzlich entdeckt, auf der einen von Tegea steht: *ΑΓΗΣΙΣΤΡΑΤΕ*, und auf einer andern in Sparta gefundenen: *ΑΓΗΤΟΡΙ*. Die Stelle Harpokrations hilft uns auch vielleicht zur Auflösung der von Herrn Sillig erhobenen Schwierigkeit. Dort hatte der fremde Agasikles das attische Bürgerrecht erhalten und seinen dorischen Namen beibehalten. Wie nun, wenn jene beiden Agasias oder ihre Väter, vielleicht *geborene Dorier*, in Ephesus das Bürgerrecht erlangt hätten? — Gegen des Verfasser Meinung, der Borghesische Kämpfer sei Achilles, gegen Penthesilea streitend, hat sich neulich, und mich dünkt, mit guten Gründen, Herr *Welcker* in der Beschreibung des akad. Kunstmuseums zu Bonn p. 17 erklärt, dem sich auch Herr Raoul-Rochette in der Achilléide p. 102 sq. angeschlossen hat. Mit Recht wird aber vom Verf. die Erklärung des Borghesischen Helden als *Ballspieler* kurz und gut abgewiesen.

Aus Anmerk. 18, S. 134 glaube ich folgende wichtige kunsthistorische Bemerkung ausheben zu müssen: „Uebrigens leidet die Angabe im Texte, dass der *altattischen Schule*, das Münzgepräg ausgenommen, keins der übrig gebliebenen

Werke mit Sicherheit zugewiesen werden kann, jetzo eine Beschränkung, indem, wie ich im ersten Theil meiner Reise nach Italien nachgewiesen habe, die beiden jetzt in der Bibliothek von S. Marco aufgestellen alterthümlichen Musen der Komödie und Tragödie durch die Venetianer unter Morosini *aus Attika* eingeführt wurden, und höchst wahrscheinlich vom attischen Theater stammen; diese haben aber wieder zu dem Apollo Musagetes der Glyptothek ein so nahes Verhältniss, dass auch dieser derselben Schule kann zugewiesen werden, wiewohl er den Werken des Phidias näher steht, während jene Musen noch eine Einförmigkeit zeigen, wie sie wohl den Werken des Hegias und Kritias eigen sein konnte. *Es gehört zu den wesentlichsten Bereicherungen der Archäologie, dass in diesen drei höchst merkwürdigen Standbildern drei ächte Urkunden jener berühmten Schule nun vorliegen, und die Vergleichung zwischen altattischem und äginetischem Styl sofort möglich wird*". Es wird darauf aufs befriedigendste der Zweifel an dem attischen Ursprung jener zwei Musen beseitigt, und weiterhin verspricht der Verf. (S. 362) über jene Musen eine eigene Schrift mit Abbildungen.

Anmerk. 22, S. 137, wird über die symbolischen Künstlernamen *Δαίδαλος*, *Εὐπάλαμος* u. s. w. bemerkt: „Man ist geneigt, hier nicht nur bei Dädalos, sondern auch bei Andern die Personen selbst nur *symbolisch* zu nehmen. Bei Dädalos selbst ist desshalb kein Zweifel; doch sind die andern Namen offenbar nur ein Zeichen, dass man auf Geschlechter mit forterbender Kunst gestossen ist, in denen es natürlich, dass der zum Bildhauer oder Bildformer von der Geburt an bestimmte Knabe unter Aeltern, Vettern und Sippen, die in denselben Geschäften sind, mit einem Namen guter Vorbedeutung genannt wurde". — Es werden nun die berühmtesten alten Künstlerschulen und Kunstorte Athen, Kreta, Sikyon, Argos u. s. w. durchgegangen.

Wenn der Verf. Anm. 27 (S. 141) die beiden Meldungen vom Ursprunge des Menschen (Hesiod. *Ἐργ.* 60—70, Theogon.

527 ff.) aus der Sikyonischen Sage in Bezug auf Bildformerei herleitet, so möchten Andere, bei der grossen Aehnlichkeit mit der Sage in der Mosaischen Genesis, mehr etwas Kananitisch-Ebräisches, als Sikyonisches darin erkennen wollen.

In den gehaltreichen Nachträgen S. 144—152 sind besonders zu bemerken: Die Unterscheidung der zwei Künstler Kanachos, wovon des älteren Kunstthätigkeit zwischen Olymp. 60—68 gesetzt wird, der andere aber, vermuthlich dessen Enkel, in die neunziger Olympiaden; sodann die Nachweisung der symbolischen Bedeutung der Tripoden, oder der Dreifüsse, welche eherne Becken mit ehernem Gestelle waren, als Sinnbilder der im Weltall aufgehängten halben oder ganzen Himmelskugel; endlich eine Fülle von kritischen und exegetischen Bemerkungen über die Texte alter Schriftsteller.

S. 160—163. Gelehrte Rechtfertigung der Unterscheidung von zwei Künstlern Ageladas, des Argivers von Olymp. 66 an, und des jüngeren Sikyoniers Olymp. 81—87, mit Hinsicht auf neuere Einwürfe.

Bei Betrachtung der Künste in Korinth (Seite 165, Anmerkung 65) werden sehr richtige Grundsätze über die Kunstverdienste der Etrusker ausgesprochen, und, nachdem bemerkt worden, dass italienische Gelehrte, und namentlich Luigi Lanzi, selbst das Meiste dazu beigetragen haben, die Etrusker um ihren Kunstruhm zu bringen, wird so fortgefahren: „so dass die Bahn gebrochen war, auf der fortgehend nun Heinrich Meyer (man vergl. dessen Geschichte der Kunst I, S. 13) dahin gekommen, den Hetruriern auch ihre Paterae (die eine neue ganz haltlose Hypothesis Specchi mistici auch unsere nachsprechende Archäologie zu nennen anleitet) und Skarabäen zu entreissen“. Wenn auch das Prädicat mistici auf diese ganze Gattung runder, eherner, mit eingegrabenen Bildern und oft mit Schrift bedeckten etrurischen Anticaglien nicht ausgedehnt werden sollte, so liegen doch wohl überwiegende Gründe vor, sie für Spiegel zu nehmen, wofür sie nicht bloss Inghirami und sein Recensent

Wilh. Rinck (in den Heidelb. Jahrbb. 1824, p. 814 ff.) A. de Jorio (im Stuttgarter Kunstblatt 1826, p. 203), Raoul-Rochette und Andere halten, die deren viele unter den Augen gehabt, sondern auch Gerhard, welcher letztere (im Kunstblatt 1827, p. 27) darauf aufmerksam macht, dass ihre oft sehr glatte Rückseite sie mit grösserer Wahrscheinlichkeit als Spiegel charakterisirt, denn als Pateren, welcher Meinung auch ihre geringe Vertiefung nicht günstig sei. — Wenn nun aber bei den Schriftstellern viel von einem Dionysischen Spiegel die Rede ist, und wenn in mysteriösen Scenen auf griechischen Vasen die theilnehmenden Personen sich so darin beschauen, dass sogar hin und wieder das Bild des Gesichts in der Spiegelfläche sichtbar wird, dann gewinnt die Vermuthung Wahrscheinlichkeit, dass es auch zum Theil mystische Spiegel sind. Jedenfalls ist die Vorsicht zu loben, mit der sich Herr v. Steinbüchel im Abrisse der Alterthumskunde S. 71 über diese ehernen Platten der Etrusker erklärt. — Bei der Korinthischen Kunst werden denn auch über den Kasten des Kypselos, über die Barberinische oder Portlandvase und über die herrliche Bronze von Hawkins nachträgliche Bemerkungen S. 168—170 gemacht. (In der Erklärung dieser letzteren ist unserem Verf. Herr Millingen in den Ancient unedited Monuments Part. II, p. 22 sq. zuvorgekommen, und Inghirami in der Galleria Omer. Fasc. XXXVI, p. 141 sq., ohne von ihm zu wissen, nachgefolgt. Beide beziehen dieses unvergleichliche Bildwerk ebenfalls auf das Beilager der Venus mit dem Anchises.) — In einem neuen Zusatze zum Artikel über die Kunstwerke und Künstler in Lakedämon (S. 171 ff.) sucht der Verf. gegen Herrn Hirt auch seine früher vorgetragene Deutung des berühmten ehernen Adorans in Berlin, dass er ein *βωμονίκας*, d. h. ein unter der Geisselung am Dianenaltar standhaft ausdauernder Knabe sei, zu rechtfertigen. Ref. zieht die gewöhnliche Erklärung, es sei ein betender Ephebos, noch immer vor, zumal nach den Erläuterungen, die neulich Welcker in dem Akad. Kunstmuseum zu Bonn

p. 47 über die Stellung dieses Knabenbildes gegeben hat. — Dagegen wird jeder Archäolog die neue Erörterung über das Samische Künstlergeschlecht und über die gewiss mit Grund angenommenen *zwei Theodore*, den Sohn des Rhökos und den des Telekles, nebst der Erklärung des Begriffs der plastice (S. 183—191), mit Dank aufnehmen, auch wenn er den Ton dieser Polemik gemildert wünschte. — Bei Chios erhalten wir kritische Bemerkungen über Anthermos und dessen Söhne Bupalos und Athenis (S. 191 f. Anmerk. 97 im Nachtrag). — Besondere Aufmerksamkeit verdienen die neuen fruchtbaren Erörterungen über die *vier Polyklete* und namentlich über die zwei älteren (denn die beiden jüngeren, der zweite Argiver und der Thasier, kommen hier nicht in Betracht), deren Ergebniss in der Zusatzanmerkung (S. 205 bis 210) nun folgendes ist: der eine von den *beiden älteren Polykleten*, der *Sikyonier*, *Zeitgenosse des Darius*, habe die Erfindung gemacht, dass die Standbilder uno crure insisterent, d. h. er habe die gerade und steife Stellung ruhig stehender Bildsäulen aufgelöst, ohne doch die Einförmigkeit aufzuheben, welches erst Myron gethan, der ihnen Mannigfaltigkeit und Symmetrie verliehen; der *zweite* aber, der Argiver, im Zeitalter des Peloponnesischen Krieges, habe den Kanon und alle übrigen hochberühmten Werke und auch das grosse toreutische Sitzbild der Argivischen Juno verfertigt. — Es ist auffallend, dass Herr Siebelis zu der Hauptstelle des Pausanias (VI. 6. 1. p. 24) jener Unterscheidungen nach der älteren Ausgabe dieser Epochen gar nicht Erwähnung gethan. Andererseits hätte man erwartet, von Herrn Thiersch die Versuche Silligs im Catal. Artificc. p. 302—364, jene chronologischen Schwierigkeiten zu lösen, berücksichtigt zu sehen. Auch wäre zu wünschen, dass Künstler und Archäologen beachten möchten, was Wyttenbach zu der Stelle Plutarchs De sent. profect. in virtut. p. 86, A (p. 611 sq. der Anmerkk.) über einen Ausspruch Polyklets und über ὄνυξ, ὀνυχίζω, ἐξονυχίζω, zum Theil sehr abweichend von Winckelmann,

Gesch. d. K. I. p. 378 neueste Dresdn. Ausgabe, den Sprachgebrauch der Griechen betreffend, bemerkt hat. — Bei dem Satze unseres Verf. S. 209: „*Der jüngere (Polyklet), der Argiver*, aus der Schule des Ageladas, überwindet in Kunst und Schönheit *die toreutischen Arbeiten des Phidias* und liefert jene durch *Jugendlichkeit* und *Schönheit der Verhältnisse* bewundernswürdigen *Musterbilder* des Diadumenos, des Doryphoros, *den Kanon*, welcher den Späteren Gesetz wurde," hätte ich zu vernehmen gewünscht, was er zu den neuesten Erörterungen über die von ihm (S. 211) berührten Worte des Plinius XXXIV. 8. 19 zu sagen gehabt, die ich nach Silligs aus Handschriften gegebenem Text (Catal. Artiff. p. 364) hier beifügen will: „*Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus Diadumenum fecit molliter iuvenem, centum talentis nobilitatum: idem et Doryphorum viriliter puerum fecit, et quem canona artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam.*" Von denen Herr Meyer Gesch. d. bild. K. II. 62 sagt: „Diese Worte lassen sich ohne Mühe dahin auslegen, der Doryphorus sei zugleich auch Kanon gewesen; es kommt bloss auf den Umstand an, ob hinter dem Worte puerum ein Punkt gesetzt werde oder nicht." Ich glaube, es kommt darauf nicht an, sondern nach jeder Interpunction will Plinius den Doryphorus und den Kanon als zwei verschiedene Bildsäulen gedacht wissen, sonst hätte er *nach den Gesetzen der Latinität das et vor dem quem weglassen müssen.* Diess ist Herrn Sillig entgangen, wenn er Meyers und Hirts Meinung von der Idendität des Doryphorus mit dem Kanon beitritt [1]). Der Ausdruck des Herrn Thiersch: „Schönheit der Verhält-

1) Ich lasse diese Bemerkungen über die Stelle des Plinius wie sie sind stehen, ohngeachtet ich beim Weiterlesen in einem *Nachtrag* zur dritten Abtheilung (S. 357, Anmerk. 61, zweite Ausg.) dieselbe Stelle von Herrn Thiersch noch genauer, als von mir hier gethan, behandelt finde, welcher daraus dieselbe Folgerung gegen Hirt, Meyer und Sillig gezogen hat, weil ich denke, es ist dem Herrn Thiersch eben so angenehm, wie mir, in diesem Punkte so unvorbereitet zusammenzutreffen.

nisse" könnte bei Polyklet zu Missverständnissen Veranlassung geben. Man sollte sich bei der Charakteristik antiker Kunstwerke möglichst an den Sprachgebrauch der Alten halten. Von Polyklet wird aber gesagt, *er habe theoretisch und praktisch gelehrt*, *πάσας τὰς συμμετρίας τοῦ σώματος* (Galen. de Hippocrat. et Platon. Placitt. V. 3. pag. 161 sq. Charter). Nun werden aber die *σύμμετροι* und die *καλοί* bei den Alten unterschieden (Aristotel. Ethic. Nicom. IV. 3. 5. mit Zells Note p. 135 sq.). Ueberhaupt verdienten die Begriffe der *συμμετρία* und *ἀσυμμετρία* und des *καλόν* und *αἰσχρόν*, im Sinne der Griechen, noch eine genauere Erörterung. —

Die Wichtigkeit dieser Forschungen bezeichnen wir am besten mit den Schlussworten des Verf. selbst (S. 210) „— und nur wer auf die Getrennthaltung dieser fünf Namen, des Kanachus, des Kallon, des Ageladas, des Theodorus und Polykletus eine Geschichte dieser wichtigen Kunstepoche baut, wird ihr einen haltbaren Grund zu legen im Stande sein." Wenn der Verf. darauf (S. 211) die Worte des Varro beim Plinius a. a. O.: *quadrata* tamen ea esse et paene ad unum exemplum, von den Bildsäulen des *älteren* Polyklet erklärt: „sie seien von einförmiger Breite und wie nach Einem Muster," und dabei an das griechische *τετράγωνος* erinnert, so will er diess nicht verstanden haben, wie man es sonst verstand, wenn man an den zweiten Polyklet dabei dachte (man vergl. Heyne in den Opusc. acad. I. pag. 154 und Böttigers Andeutungen zu archäol. Vorless. p. 118 f.); sondern von einer geraden breiten Stellung (über die *τετράγωνος ἐργασία* aller Statuen in der älteren Zeit — *vor* Dädalos, sagt gar Themistius Orat. XXVI, p. 361 ed. Hard. — und über die Hermen hat Sluiter in den Lection. Andocid. p. 32—34 Mehreres zusammengestellt).

Vom Myron sagt der Verf. p. 213: „Er vervielfältigte, wie Plinius (XXXIV. 8. 19. 3) berichtet, zuerst den *Wechsel*, oder gab seinen Bildsäulen grössere Mannigfaltigkeit und Freiheit in Stellung und Haltung, und war *rhythmischer*, von

grösserer Lebendigkeit und Fülle in der Kunst, als Polykletus" u. s. w., und in der Note **143** dazu: „Plin. a. a. O.: Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et (l. Polycletus: is) symmetria diligentior." Hier hätte zuvörderst der zum Theil aus Handschriften verbesserte Text nach Sillig (C. A. p. 284) gegeben werden sollen: „Primus hic multiplicasse *veritatem* videtur, numerosior in arte, quam Polycletus *in* symmetria diligentior." So werden wir das *Vervielfältigen des Vervielfältigen* los und gewinnen den vernünftigen Sinn: Er gab der *Naturwahrheit*, die er auffasste und darstellte, Mannigfaltigkeit. Auch trete ich mit Sillig unbedenklich der Erklärung Böttigers und Meyers bei, welche numerosior hier für *fruchtbarer*, *productiver* nehmen; das: in arte muss verstanden werden wie artium (d. i. artis operum), Horat. carmin. IV. 8. 5 mit Mitscherlichs Note. Dagegen kann ich mich mit Meyers (Gesch. der bild. K. I, 75 vergl. II, 78) „treffendem und wahren Ausdruck der *Gemüthsbewegungen*" in Myrons Werken aus zwei Gründen nicht vertragen, einmal, weil, um diesen Sinn herauszubringen, den Worten des Plinius von demselben Künstler: „animi sensus *non* expressisse," Gewalt geschieht, und weil die Worte des Petronius: „Myron paene hominum *animas* ferarumque aere comprehenderat", nicht die *Seelen* bedeuten, sonst hätte er *animos* geschrieben, sondern *die Erscheinungen des Lebens*. Das *Leben* von Menschen und Thieren, sagt Petron, hatte Myron so zu reden im Erze zusammengefasst. Man vergleiche, wie sich Plinius im Gegenfalle, wo er vom Ausdruck der Gemuthsbewegungen spricht, ausdrückt: „Is enim (sagt er XXXV, 10, 36 vom thebanischen Maler Aristides) primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quae vocant Graeci ἤθη.

Von Seite 215 bis 217 folgen lesenswerthe chronologische und andere Untersuchungen über die beiden Pythagoras, den Künstler von Rhegium und den von Samos, mit Berichtigung von Plinius XXXIV, 8, 19 und mit nach-

träglichen Bemerkungen gegen Sillig. — Ich übergehe die nun folgende schöne Entwickelung (S. 218—255) der Lehre von den Stoffen, deren sich die griechische Kunst nach und nach bedient, der Gegenstände, die sie dargestellt, der Schulen, in denen sie bearbeitet, und der Ursachen, aus welchen sie sich allgemach vom Zwange priesterlicher Satzung und dem heiligen symbolischen Style losgemacht und, nach Erringung voller Freiheit, sich zur höchsten Blüthe entfaltet hat, weil diese Partien schon aus der ersten Ausgabe dieser Epochen bekannt sind, und mache nur (bei S. 221 f., wo von den toreutischen Arbeiten die Rede ist) auf eine gelehrte, zum Theil gegen Ernesti und Winckelmann gerichtete Anmerkung Garatoni's zum Cicero in Verrem II, 2. 52, p. 306 bis 308 ed. Havn. die Archäologen aufmerksam. Dort setzt dieser gelehrte Ausleger auseinander, dass die Toreuten in mancherlei Stoffen, auch in Fictilien arbeiteten, und verweist, sowohl in Betreff des Materials, als des in's Einzelne gehenden mühsamen Fleisses bei dieser Art von Arbeiten, auf eine Stelle des Dionysios von Halikarnass, die ich nach der Schäfer'schen Ausgabe hierhersetze, p. 410: — *μηδενὸς τῶν ἐλαχίστων ὀλιγωρεῖν, ἢ ζωγράφων τε καὶ τορευτῶν παισὶν ἐν ὕλῃ φθαρτῇ χειρῶν εὐστοχίας καὶ πόνους ὑποδεικνυμένοις, περὶ τὰ φλέβια καὶ τὰ πτίλα καὶ τὸν χνοῦν καὶ τὰς τοιαύτας μικρολογίας κατατρίβειν τῆς τέχνης τὴν ἀκρίβειαν.* Hier muss vorerst in der lat. Uebersetzung *caelatores* statt tornatores gesetzt werden. *Φλέβια* und *ὑποδεικνυμένοις* bestätigen auch meine Handschriften. Aber die Darmstädter hat am Ende *διατρίβειν*, und lässt *τὴν* aus. Die Heidelberger ordnet dagegen so: *κατατρίβειν τὴν τῆς τέχνης ἀκρίβειαν.* — Noch verdient in diesem Abschnitte (S. 250 ff.) die Erörterung gegen Herrn Hirt bemerkt zu werden, worin unser Verf., meines Bedünkens, mit entschiedenem Erfolg die Aeginetischen, jetzt in München befindlichen Statuen vom hinteren Giebelfeld, als in einer Kampfscene vereinigt deutet, in welcher der Aeakide Aias den Leichnam des gefallenen anderen

Aeakiden Achilles, gegen Paris und andere Troianer streitend, mit eigner Lebensgefahr aus dem Getümmel rettet. — Was den sonderbaren alterthümlichen Typus der Gesichter im Gegensatz zu den wunderbar richtigen Gliedmaassen dieser Figuren betrifft, so scheinen die sonst sehr verdienstlichen Outlines of the Egina-Marbles by Edwin Lyon, Liverpool 1829, diese charakteristischen Eigenheiten der Gesichter nicht in allen Figuren getreu wiederzugeben [1]). Die *Stellung* des knieenden und bogenschiessenden Herkules unter den Statuen des vorderen Giebels mit der Figur desselben Gottes auf dem Revers der Münzen von Thasos ist freilich auffallend.

Jener *Nachtrag zur zweiten Abtheilung* von S. 256—266 ist im Ganzen gegen Herrn Hirt gerichtet, der in einer Beurtheilung der ersten Ausgabe dieser Epochen die Entwickelung des Entstehens und Fortschreitens der griechischen Kunst bis auf Phidias bestritten und seinen alten Satz zu vertheidigen gesucht hatte, wie die Griechen sich in ganz rohen Arbeiten ohne Erfolg abgemüht, bis ihnen um die 30. Olympiade vergönnt worden, sich in Aegypten umzusehen. Man muss nun im Buche selber nachlesen, wie unser Verf. die Unhaltbarkeit dieses Systems im Einzelnen zu zeigen sucht und bei dieser Gelegenheit seinem Gegner einzelne Fehler nachweist, und man wird sich durch die Gründlichkeit und Folgerichtigkeit seiner Antworten und Schlüsse, sowie durch das Treffende mancher einzelnen Bemerkungen sehr befriedigt finden, wenn man auch den allzuscharfen Ton gegen einen alten verdienten Archäologen keineswegs billigen möchte.

1) Uebrigens verdient bemerkt zu werden, was (S. 261) der Verf. der Epochen in einem folgenden Nachtrag darüber sagt: „Denn, was man auch über die Starrheit jener äginetischen Gesichter sagt, doch ist offenbar, dass das Weibliche in dem Pallaskopf, das Heroische in den starken Zügen des Herkules, der jugendliche Muth in den Zügen des Bogenschützen und die männliche Heldenkraft in den bärtigen Kämpfern auch in den vom alten Gepräge gestempelten Formen schon sichtbar genug gebildet ist."

So übergehe ich auch die Art, wie unser Verf. in der Antwort an K. O. Müller (S. 266—269) sich gegen den freilich an einem solchen Geschichtsforscher auffallenden historischen Fatalismus erklärt, mit Stillschweigen.

Dritte Abtheilung. Die Epoche des vollendeten Kunststyls enthaltend.

Den Inhalt dieser dritten Abtheilung gibt der Verfasser (S. 271) so an: „Wir werden zuerst zeigen, dass diese Epoche der vollendeten Kunst nicht schnell vergänglich und dem Wechsel der Zeiten unterworfen war, sondern von Phidias und der marathonischen Schlacht (?) bis auf Hadrian und M. Aurelius, gleich der ältesten, in ihren besten Werken über fünfhundert Jahre bestand, hiernächst aber die äusseren und inneren Ursachen dieser langen Dauer und zuletzt die Veränderungen nachweisen, welche sie, ohne zu entarten oder zu sinken, in ihrem Typus während ihres langen Flores erfahren hat". Auch in dieser Abtheilung enthält der Text die Ergebnisse der in den Anmerkungen geführten gelehrten Untersuchungen, wozu verschiedene neue Nachträge vom Jahre 1828 gekommen sind. Die Erörterungen selbst sind bereits von Andern besprochen worden. Ref. weist daher nur mit wenigen Worten auf einige Hauptpunkte hin: (S. 272, vgl. S. 366): Die Urtheile über die Statuen des sogenannten Iason, besonders die Münchner, und über die Alexanders des Gr.; — (S. 273) über die Sitte der Alten, Statuenvereine in Halbkreise, nicht bloss in Giebelfelder zu stellen; — (S. 273 f.) über den oder die Künstler mit Namen Kolotes; — (S. 275 ff.) über die Zöglinge des Polyklet und Myron; — (S. 278 ff.) über die Schule des Aristokles, Naukydes u. A.; — (S. 285) über das Zeitalter von Praxiteles, Euphranor, Skopas, Bryaxis. — Alles mit einer Anzahl von Verbesserungen der Texte des Pausanias, Plinius u. A. und von Berichtigungen der irrigen Ansichten neuerer Archäologen. (Ueber Praxiteles hätten die chronologischen und anderen Erörterungen von Herrn

Eméric David in der Biographie universelle, XXXVI, p. 17 bis 28, der diesen Künstler noch Olymp. CXXIII als lebend annimmt, von Meyer, Sillig und Thiersch Berücksichtigung verdient.) Hierbei auch Schlüsse über den Charakter und Werth der Kunst nach Alexander dem Gr. aus den berühmtesten Kameen (Gonzaga und dem Wiener), wie aus den Münzen der Ptolemäer, des Agathokles und Pyrrhos; sodann eine Erörterung über die beiden Bildhauer Kleomenes; dem älteren, Sohn des Apollodoros aus Athen, gehören die Thespiaden und die Mediceische Venus an, in welcher letzteren der Verf. eine Nachahmung der ganz unbekleideten Praxitelischen erkennt; — diesem, dem Sohn des älteren Kleomenes und Enkel des Apollodoros, die Statue des fälschlich sogenannten Germanicus, welche der Verf. vielmehr als T. Quinctius Flamininus bezeichnen will. Es ist diess die jetzt im Louvre aufgestellte Statue, s. Clarac Description des Antiques du Musée Royal Nr. 712, und daselbst Visconti, der zwischen *Flamininus* (so muss es dorten verbessert werden statt Flaminius), Paulus Aemilius, Glabrio und Metellus schwankte. — Seitdem hat aber derselbe Graf Clarac mit grossem Scharfsinne die wahre Person dieses mit den Attributen des Mercur dargestellten Römers auszumitteln gesucht und den Ausspruch gethan, dass es *C. Marius Gratidianus* sei (derselbe, von welchem Herr Thiersch bei einem andern Anlass p. 346, not. 55 redet). Die Münze oder der calculus in seiner Hand, sagt Herr Clarac, charakterisire ihn hinlänglich als den Urheber einer Verordnung über das Münzwesen. S. den Anhang zu des Grafen de Clarac Abhandlung Sur la Statue de Venus de Milo p. 57 sqq. Der Erklärer denkt sich nämlich diesen als Mercur bezeichneten Römer, wegen des calculus in seiner Hand, als im Rechnen begriffen. Wenn Hr. Welcker im Antikenmuseum zu Bonn S. 51 diese Deutung gezwungen finden will, so hat er nicht bedacht, dass das Bild des mit den Fingern Rechnenden (digitis computans) vom berühmten Plastiker Eubulides bei den Alten des Lobes werth gefunden

wurde — s. Plinii H. N. XXXIV, 8, 29, p. 658 Hard.). Graf Clarac hat ebendaselbst p. 67 auch von den beiden Kleomenes gehandelt. Herr Raoul-Rochette hat seit der Zeit von eben diesen Künstlern gesprochen und noch einen *dritten* Künstler Kleomenes nachgewiesen. (S. dessen Orestéide p. 130, Not. 2 und 4.)

Und hiermit beginnt (von S. 293 an) die Betrachtung der griechischen Künstler und ihrer Werke unter der *Römerherrschaft*, zunächst des *Pasiteles* und dessen Schülers *Stephanos*, wobei Ref. dem Verf. in dem Tadel der Meinung Marinis (Iscrizione Albani p. 194) nach Vergleichung des dort gelieferten Bildes beistimmen muss; wie jetzt auch Herr Raoul-Rochette in der Orestéide p. 172 thut, der seinerseits jene Statue für Orestes zu halten geneigt ist. Dagegen in Betreff der *Ludovisischen Gruppe*, gewöhnlich *Elektra und Orestes* genannt, von Herrn Thiersch aber als Octavia und Marcellus gedeutet, bleibe ich vorläufig beim ἐπέχω, um so mehr, da Raoul-Rochette Orestéide p. 166 auf der Deutung *Orest und Elektra* besteht. — Hierbei eine wichtige, nachherige Sätze vorbereitende Bemerkung (S. 295): „Was also nach Varro und Pasiteles geblüht, liegt ausser seinen (des Plinius) Katalogen, sowohl den synchronistischen, als alphabetischen, der Künstler, und kann nur gelegentliche und zufällige Erwähnung finden. Dieser Umstand ist wichtig für *Lessings* Meinung, *dass die grossen, nur durch ihre Werke bekannten Künstler, wie Glykon, Apollonius, eben desshalb, weil sie in den Katalogen des Plinius nicht vorkommen, noch sonst Erwähnung finden, erst nach dem Schlusse derselben gelebt haben.*" — (S. 295 ff.) Arkesilaus: sodann zwei Künstler mit römischen Namen, weiter des Pompejus Zeitgenossen Praxiteles, Posidonius der Ephesier, Lysistratides, Zopyrus, und Pytheas. — S. 298, Anmerk. 12: „Praxiteles als Silberarbeiter kommt auch Cic. de Div. I, 36 vor. Den Tragöden *Roscius*, da er noch Kind war, hatte eine Schlange im Schlafe umwunden." — Es folgen die Worte Ciceros — „offenbar den Augenblick,

wo die *Amme das von der Schlange umwundene Kind mit Entsetzen erblickt.*" Ich habe in meinen Amerkk. zur Ciceronischen Stelle (pag. 180 ed. Moser) die Art belobt, wie Herr Thiersch dieses Bild aufgefasst hat, mich aber gewundert, dass derselbe nicht auf Winckelmanns Emendation der Worte Ciceros: „Atque hanc speciem *Pasiteles* caelavit argento" für *Praxiteles*, Rücksicht genommen, zumal da auch Sillig in Böttigers Amalthea III. p. 296 aus guten Handschriften des Plinius jene Lesart dem Cicero vindiciren möchte (vergl. denselben im Catalog. Artiff. p. 324); und da die Abschreiber oftmals x für s setzten, so konnte aus Paxiteles leicht Praxiteles werden. Indessen zeigt sich in den Ciceronischen Handschriften dasselbe Schwanken bei diesem Namen, wie in den Plinianischen. Ebendaselbst ist unser Verf. geneigt, den vortrefflichen *Becher der Corsinischen Bibliothek in Rom*, der *das Urtheil des Orestes* in einer Reihe von Gestalten vorstellt, für ein Werk des Zopyrus zu halten, von dem Plinius (H. N. XXXIII, 55, p. 75) sagt: Zopyrus qui Areopagitas et iudicium Orestis in duobus scyphis caelavit; über welche Stelle kritische Bemerkungen gemacht werden. — S. 299 f. Aus der *kolossalen Statue des Pompejus* (welche Erklärung Herr Thiersch gegen Fea zu retten sucht) schliesst er auf den gegen das Ende des röm. Freistaates „unerschütterten Bestand der bildenden Kunst."

S. 300. Es folgen die Künstler unter den *römischen Kaisern;* zunächst die, welche die *Paläste der Kaiser auf dem Palatium von Augustus bis auf Vespasian* „mit Bildsäulen der ausgesuchtesten Kunst" (nach Plinius) angefüllt haben; sodann einzelne berühmte Künstler unter den verschiedenen Kaisern, wie Diogenes aus Athen, Euander eben daher u. A., mit kritischen und chronologischen Untersuchungen des Verf., und hier und da auch mit nachträglichen Rechtfertigungen. In Betreff des Euander bemerke ich: Da Porphyrio zu den Satyren des Horaz I, 3, 91 von diesem Künstler berichtet: „Qui de personis Horatianis scripserunt, aiunt Euandrum hunc

caelatorem *et plasten statuarum;* quem M. Antonium ab Athenis Alexandriam transtulisse, inde inter captivos Romam perductum *multa opera mirabilia fecisse;*" und da Augustus, zur Verherrlichung seines Siegs bei Actium, in Epirus die Stadt Nicopolis baute (Antholog. Gr. II, p. 104, mit Jacobs in den Anmm. VIII, p. 314. Wesseling ad Antonini itiner. p. 325. Eckhel Doctr. N. V. II, p. 165); da er ebendaselbst, unter andern Denkmalen, zum Andenken der glücklichen Vorbedeutung, die er aus dem Begegnen des *Eutychos* und seines Esels *Nikon* [1]) geschöpft hatte, an jenem Orte späterhin den Mann und sein Thier in Erzbildern, umgeben von Schiffsschnäbeln, aufstellen liess (Plutarch. in Antonio Cap. 66: ἔστησε χαλκοῦν ὄνον καὶ ἄνθρωπον); da ferner ein Scholion unserer Pfälz. - Heidelb. Handschrift No. 283 sagt, dieser bronzene Esel sei später aus Nikopolis nach Konstantinopel gebracht worden, und habe dorten im Hippodrom gestanden (ὁ ἐν τῷ ἱπποδρομίῳ τοῦ Βυζαντίου ἐκ Νικοπόλεως πάλιν ἀναχθείς), woraus wir auf einen vorzüglichen Kunstwerth dieses Erzgusses schliessen dürfen; da endlich jener Euandros *Erzgiesser*, und zwar ein ganz vorzüglicher, genannt wird: — so liegt die Vermuthung nicht entfernt, dass der Sieger Augustus auch diesen ehemaligen Clienten des Antonius mit andern Künstlern zur Verherrlichung der neuen *Siegesstadt* (Nikopolis) verwendet, und dass dieser vielleicht selbst jene beiden Erzbilder verfertigt habe.

S. 304 wird der berühmten *Daktylioglyphen* des Augusteischen Zeitalters gedacht, des Dioskorides, Aulos, Solon, Teukros, mit der Folgerung: „— und wären auch die Werke dieser grossen Künstler mit ihren Namen verschollen, so würden

---

1) Herr *von Hammer*, der in seinem Werke: Konstantinopolis und der Bosporos, I. p. 132, bei der Beschreibung des Hippodrom, dieser Geschichte und dieses Kunstwerks Erwähnung zu thun nicht vergessen, hat in seinen Quellen als Namen des Mannes *Nikon*, und als den des Thieres *Nikander* gefunden.

andere geschnittene Steine, die ohne Namen der Künstler aus jener Zeit auf uns gekommen sind, besonders die sogenannte *Apotheose des Augustus*, dann *Augustus und Roma*, als zusammenthronende Gottheiten im Kabinet zu Wien, ein vollgültiges Zeugniss ablegen, *dass es auch unter Augustus* der bildenden Kunst gegeben war, in den Werken grosser Meister *das Wahre mit idealer Schönheit zu umgeben und der Darstellung des Erhabenen den Stempel der Vollendung aufzudrücken.*" In der Note wird die Vorstellung Eckhels über den Lituus in den Händen des Augustus auf der gemma Augustea in Wien und auf der Gemma Tiberiana (da la sainte chapelle, jetzt in der königlichen Bibliothek in Paris) dahin berichtigt, dass beide Cameen keine Apotheosen, sondern Darstellungen der kaiserlichen Familie in dem Zeitpunkte ihres höchsten Glanzes enthalten, und dass der Augurstab (lituus) in den Händen der gedachten Kaiser, sowie auf den Münzen hinter den Köpfen des J. Cäsar und M. Antonius, nicht als Zeichen ihrer hohenpriesterlichen Würde, sondern der *Auspicien*, d. i. der imperatorischen oder selbstherrschenden Macht, zu betrachten sei. — Die Namen grosser Künstler auf geschnittenen Steinen, bemerkt Ref., wird man nach den Untersuchungen des Herrn von Köhler nun wohl mit grossem Misstrauen betrachten müssen. Zu der vom Verf. angeführten Stelle Ciceros de Divin. I, 17 (nicht I, 5) habe ich pag. 82 bis 84 ed. Moser über den Ursprung und die Bedeutung des lituus ausführlich gehandelt, was hier nicht wiederholt werden soll. Hier genüge die Bemerkung, dass nach Spuren bei anderen Völkern schon der blosse Hirtenstab nach einer natürlichen Ideenfolge die höhere Bedeutung des Herrscherstabs erhalten konnte; dass aber der hellenisirende Dionysios von Halikarnass, wenn er vom Romulus den lituus in diesem Sinne zugleich als Auguralstab gebrauchen lässt, die Sache nicht im Geiste des Etrurischen Auguralwesens erklärt, welches mit jenem heiligen Stabe andere Begriffe verband.

Die grossen Lobsprüche, welche der Verf. S. 305 ff. der

nun wieder in Rom befindlichen *Kolossalgruppe des Nil*, von Kindern umgeben, einstimmig mit St. Victor im Werke des Bouillon ertheilt, die er mit den edlen Gestalten aus dem Giebelfelde des Parthenon vergleicht und „würdig findet, diesen Werken aus der Schule des Phidias an die Seite gestellt zu werden," womit sodann die an derselben Stelle gefundene liegende Statue des Tiberstromes (im Louvre) mit Recht der Anlage, Ausführung und Kunstlauterkeit nach verglichen wird, — diese Lobsprüche findet Ref. auf keine Weise übertrieben, und für ihn sind auch die neuen Rechtfertigungsgründe, womit jenen Sculpturwerken (höchst wahrscheinlich *Augusteischer Periode*) ihre Originalität gegen neuere Einreden gesichert wird, überzeugend.

S. 307 ff. Die Kolosse des *Zenodorus im Neronischen Zeitalter*, wobei lesenswerthe Bemerkungen über *Mischung des Erzes*, über römische Oertlichkeiten u. s. w. gemacht werden, führen den Verf. zu Fragen über die beiden *kolossalen Gruppen des Kastor und Pollux* auf dem *Quirinal* in Rom, wovon er den vortrefflichsten, mit dem Namen des Phidias bezeichnet, und von Vielen für ein Werk dieses Meisters gehalten, mit E. Q. Visconti und Martin Wagner, wegen des daneben befindlichen römischen Harnischs und der Behandlung der Augen, für ein Erzeugniss der Neronischen Periode, und in einer nachträglichen Anmerkung für Nachbildung einer Gruppe in der Festpompa des *Parthenon* erklärt. Er fügt hinzu: „Auch die Art des *Ausdrucks im Gesicht* und die der früheren Zeit *ungebräuchliche Energie* desselben spricht für ihren späteren Ursprung.". In einer vor mir liegenden Handschrift von der Roma instaurata des Flavius Blondus finde ich auch die von Herrn Wagner berührte Sage, sie seien ein Geschenk an Nero vom Könige Tiridates: „Proximo ac paene contiguo loco sunt lapidei caballi praxitelis unus alter phidie ut tituli indicant opera" — und zuletzt heisst es: „et quidem praxitelis et phidie opera multas statuas multa signa romam a multis et ab ipso tiridiate (sic) ex asia graeciaque fuisse

advecta.“ In diesem Buche finden sich mehrere solcher Nachrichten von Kunstwerken in Rom. — Nach des Verf. Herleitung kämen wir aber auf eine ganz andere Weise mit diesen Kolossen auf die Namen *Phidias* und *Nero*, als nach jenen Chroniken des Mittelalters.

Das darauf folgende Urtheil (S. 312 f.): „dass *der Apollo von Belvedere* selbst, den Andere mit Skopas und Praxiteles Werken in Verbindung bringen, dem *Zeitalter des Nero* angehöre,“ gibt in den Noten zu einer Anzahl archäologischer Ausführungen Anlass: über die Frage, ob Apollo von Belvedere zu der Gruppe der Niobiden gehöre, welches der Verf. gegen Hirt (dem neulich Herr Raoul-Rochette in der Orestéide doch wieder beigetreten) verneint und aus Gründen zu erweisen sucht, dass die Niobidengruppe ohne die rächenden Gottheiten Apollo und Diana nicht allein verständlich, sondern dass auch die Abwesenheit dieser Gottheiten der schauervollen Wirkung dieser Gruppe vortheilhafter sei. — Hier hätte an das Basrelief der Villa Borghese bei Winckelmann Monumenti Inediti tav. 89 erinnert werden sollen, wo der Untergang der Niobiden auch ohne jene Gottheiten dargestellt ist. Sodann wird gegen Hirt des Verfassers Satz vertheidigt, das die von jenem Gelehrten für Kephalus und Prokris erklärte Gruppe der vaticanischen Sammlung ein Sohn der Niobe mit seiner auf seine Knie gesunkenen Schwester und also mit einer Statue der Florentiner Sammlung identisch sei (die Einerleiheit wird durch eine Abbildung zu S. 315 anschaulich gemacht) und von der Mehrheit der heute noch fragmentarisch an verschiedenen Orten vorhandenen antiken Niobidengruppen gehandelt, worüber nun ganz neuerlich Herr J. M. Wagner im Schornischen Kunstblatt 1830, Nr. 51 ff. eine eigene Untersuchung angestellt hat, die aber der Zeit nach älter, als die des Herrn Thiersch ist. — Die Wahrnehmung, dass der Apollo von Belvedere aus Lunesischem (Carrarischem) Marmor gefertigt ist (worüber jetzt doch wieder Herr K. O. Müller im Handbuch der Archäologie der Kunst S. 406

zweifelnde Aeusserungen beibringt), leitet unsern Verf. zu Bemerkungen über den Gebrauch jener Marmorart überhaupt, und ihrer feinsten und blendend weissen Gattung. Endlich beschliesst Herr Thiersch diese Untersuchungen mit einem Vortrag seiner Meinung, dass man sich den Apollo nach Erlegung des Drachen Python denken müsse, wie er mit dem letzten Blicke des Zornes und mit der Verachtung zugleich, wie sie im Homerischen Hymnus auf den Pyth. Apollo in der Strafrede sich ausspreche, von dem Ungeheuer sich abwendet. — Von dem bei diesem Anlass angekündigten Werke des Herrn Anselm v. Feuerbach haben wir seitdem leider noch nicht mehr, als ein gehaltreiches und vielversprechendes *Fragment* (Speyer 1828) erhalten. Um unter diesen Umständen diesem jungen Archäologen das Eigenthum seiner Idee (die Herr Thiersch schon leise angedeutet) zu sichern, bemerke ich, dass Herr von Feuerbach auf eine gelehrte Weise den Satz durchzuführen suchen wird, wie Apollo von Belvedere als der die Furien aus seinem Tempel, wohin sie den Orestes verfolgt, mit Unwillen verscheuchende Gott von Delphi (nach Aeschyl. Eumen. V. 174—299) gedacht werden müsse.

Die Untersuchungen über die Meister des *Laokoon*, über ihre Vorgänger und Zeitgenossen, über den Fundort und römische Oertlichkeiten, sowie die kritische Behandlung der Stelle des Plinius (H. N. XXXVI, 4. 11, p. 284) erlauben und brauchen keinen Auszug, da es bereits aus der ersten Ausgabe dieser Epochen bekannt ist, dass Herr Thiersch diese weltberühmte Gruppe von den *Rhodischen Künstlern Agesander*, *Polydoros* und *Athenodoros* in Rom für den Esquilinischen Palast des Kaisers Titus verfertigen und somit dem Scharfsinne Lessings auf's Neue Gerechtigkeit widerfahren lässt. Gehört aber jenes bewundernswürdige Werk erst der Zeit des Titus an, so gewinnt das System des Verf. eine neue Stütze. Letzteres bezeichnet er selbst kurz und gut in einem Nachworte an Hirt in dieser zweiten Ausgabe S. 331: „während wir darauf ausgehen, zu zeigen, dass die

Werke aus der Zeit des Phidias und Alexander vor den *besten* Werken der späteren Zeit *keine* Vorzüge gehabt."

S. 332— 337. Beim *Torso* von Belvedere wird nun besonders durch eine genaue paläographische Untersuchung, welche in einem Nachtrag noch fester begründet ist, der Satz behauptet: dass der Meister diese Werkes, *der Athener Apollonios*, nicht früher, als in der *römischen* Zeit der griechischen Kunst gelebt habe. Zur Bestätigung dieses Satzes aus inneren Gründen wird das Urtheil des grossen Bildhauers *Thorwaldsen* beigefügt: „Heinr. Meyer findet zwischen ihm (dem Torso) und dem *Ilissus* aus dem Giebelfelde des Parthenon, besonders in Behandlung des Rückens, die Aehnlichkeit entscheidend. Dagegen bezeichnet Thorwaldsen, obwohl seine Bewunderung dieses Meisterwerks dadurch nicht geschwächt wird, *den Styl als einen solchen, welcher durch das ganze System der Musculatur und ihrer Behandlung durch eine Art von Raffinirung der feinsten und geläutertsten Kunst* sich als den *jungen* und *späteren der Plastik* darstelle." Im Nachtrag wird die Unhaltbarkeit der Hirtischen Hypothese: der Torso gehöre als Nachblüthe der Lysippischen Schule, dem Zeitalter der ersten Ptolemäer an, dargelegt, wobei eine schöne paläographische Erörterung über die *Einmischung von Cursivbuchstaben unter die Lapidarschrift* beigefugt ist. Ich kann dazu aus einer so eben in Morea gefundenen Inschrift von Nauplia einen neuen Beleg liefern, namlich mit dem so geschriebenen Worte: *BεAH*, woraus man auf das Alter dieser Inschrift sofort schliessen kann. — Der Verf. beschliesst diese Uebersicht mit einem Blicke auf die unter Trajan, Hadrian und Marcus Aurelius gefertigten Werke, worunter die Reliefs am Bogen Trajans, die mannigfaltigen Darstellungen des *Antinous, die bronzene Ritterstatue des M. Aurel und die bewundernswürdige Büste des L. Verus* (jetzt der königl. französischen Sammlung angehörig) auszuzeichnen sind. Ref. will auch eine Schlussanmerkung hier beifügen: Ungeachtet die Folge der Kaisermünzen, wie oben im Eingange dieses Berichtes

bemerkt worden, bereits mit Gallienus den tiefen Verfall der Kunst beurkundet, so wurden doch noch weit später in Griechenland und Rom grössere Werke der Sculptur und Plastik verfertigt. So berichtet uns z. B. Eunapius im Leben des Proäresius, dass noch unter dem Kaiser Julianus in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts den Rednern und andern verdienten Männern Statuen in beiden Städten und an andern Orten, und zwar eherne errichtet worden — s. Eunap. p. 90 mit den Anmerk. von Boissonade und Wyttenbach, p. 322 und 381. — Es würde gewiss belehrend sein, diese Nachgeburten der Plastik mit den Arbeiten der Antoninischen Periode vergleichen zu können.

Von S. 338 an werden die äusseren und inneren Ursachen von diesem langen Bestehen der vollendet-idealen griechischen Kunst auseinandergesetzt; Betrachtungen, die bereits ihrem Werthe nach aus der ersten Ausgabe bekannt sind. — Nur einen Punkt glaube ich daraus hervorheben zu müssen (S. 348 f.): die Vergleichung der Werke der redenden Kunst mit denen der bildenden. — „Richtet man," sagt unser Verf., „hierbei die Aufmerksamkeit auf das Beste, was in jedem Zeitalter, sei es die Poesie, die Geschichtschreibung oder die Philosophie, hervorgebracht hat, so wird man die gewöhnlichen Vorstellungen von dem Verfalle der griechischen Literatur in diesen späteren Jahrhunderten um Vieles zu beschränken veranlasst." Gewiss ein sehr wahres, und von jungen Philologen zu beachtendes Wort! — Der Verfasser macht sodann auf den Werth der Werke des Polybios, Plutarchos und Arrianos aufmerksam und glaubt unter Anderem, dass des Arrianos Anabasis mit der Xenophonteischen verglichen werden könne. In ähnlicher Weise hat sich neuerlich ein vorzüglicher Kenner der griechischen Literatur, Friedrich Jacobs, in seinen Vermischten Schriften über diesen Gegenstand geäussert. „Daher (sagt er III, S. 454) nehmen wir auch noch in so vielen Werken (der griechischen Sculptur) die *eigenthümliche Schönheit des Alterthums* wahr; sowie

auch bei den Erzeugnissen ihrer Beredtsamkeit und Poesie in dem Zeitalter ermatteter Kraft, oft bei dürftigem Stoff und mangelnder Lebensfülle, dennoch ein Anhauch des früheren Kunstsinns verspürt werden kann.“ Auch mir haben sich diese Vergleichungen dargeboten, und es ist dieser Ort wohl nicht unpassend, um einige Gedanken, die ich mir darüber bereits vor einigen Jahren niedergeschrieben, hier mitzutheilen, um so mehr, da ich beiden verehrten Männern nicht ganz beipflichten kann. Die Vergleichung der Werke griechischer Künstler von Augustus bis unter Titus und Hadrian, z. B. der Gruppen des Nilus und des Tiberis, des Laokoon, des Torso u. s. w. mit dem Besten, was griechische Schriftsteller von August bis unter die Antonine geleistet haben, möchte nicht allein lehrreich, sondern auch nothwendig sein, und Eins dem Andern Licht geben. Man betrachte z. B. Arrians Feldzüge Alexanders des Grossen. Dieser Geschichtschreiber wollte der zweite Xenophon sein und liess sich so nennen, er bemühte sich auf das löblichste, die Einfalt und Unschuld seines attischen Vorbildes sich anzueignen und in seiner Schreibart darzulegen. Aber man darf nur von der Lectüre der Xenophontischen Anabasis unmittelbar zu der des Arrianos übergehen, um sofort gewahr zu werden, dass der letztere, bei allem Lobe, was seine Denk- und Schreibweise verdient, sich doch um jene natürlichen Tugenden seines Vorbildes habe *bemühen* müssen. Plutarchos hat gewiss die Religion seiner Väter von ihrer sittlichsten Seite zu Herzen genommen, hat gewiss die lebendigste Empfindung für die Tugenden der grossen Männer, deren Leben er beschreibt, hat unzweifelhaft die Anschauung von jener Verbindung des Schönen mit dem Guten, oder, was dasselbe ist, hat das Bild jener Harmonie altgriechischen Lebens in seiner Seele: — aber dennoch vermissen wir in seinen Gedanken wie in seinem Ausdrucke ionische Eukolie oder Leichtigkeit, jene attische Eutelie oder edle Schlichtheit eines Herodotos oder Xenophon: seine Rede fliesst nicht sanft dahin, wie

Oel, um mich eines Platonischen Ausdrucks zu bedienen. Er hat nicht jene Bewusstlosigkeit seiner grossen Vorfahren in seinem Sein und Darstellen. Reflexion drängt sich allenthalben zwischen die Erscheinungen, die er an uns vorüberführt; und dass er in andern Jahrhunderten und unter complicirteren Verhältnissen, als die der griechischen Freistaaten waren, lebt, wirket und lehrt, verräth jener leise Zug von Anstrengung, den seine sittlichen Ideale an sich tragen. Die Bilder dieser Tugenden sind nicht im Ideenhimmel Platons geboren, sie sind unter Kampf und Opfern auf Erden errungen und vollendet worden. Lukianos endlich, mit der leichten Beweglichkeit eines reich ausgestatteten Geistes und mit jener spielenden Gewalt über seine Sprache, die ihm den glücklichsten Gebrauch attischer Redeformen und Wendungen verleiht, ermangelt dennoch gänzlich jener antiken Unschuld der Empfindungen, jener Naivetät der Gedanken und des Ausdrucks, welche in Platons Dialogen so rein und so offen vorliegen. Er hat gar nichts von jener Gutmüthigkeit, welche das unverkennbarste und liebenswürdigste Zeichen grosser Geister ist; — denn Neid und Bosheit wohnen nicht unter den Göttern. — Ueber seine Sprache ist ein, den sanften Schein antiker Rede überbietender Glanz verbreitet, worin sich der Autor wie in einem Spiegel selbstgefällig beschaut. Vergleichen wir nun die naiven Bilder auf griechischen Münzen aus der besten Zeit und jene Sculpturen von Phigalia, z. B. jene verwundete und jene sterbende Amazone, jene Bildwerke des Parthenon, den ruhenden Theseus, den liegenden Ilissos (oder wie man diese unvergleichliche Figur nennen mag) u. s. w. mit den oben bemerkten Werken der römischen Kaiserzeit, so werden wir bei aller Grossartigkeit derselben an ihnen doch jene Unschuld und Naivetät vermissen, welche in den parthenonischen und phigalischen Bildern nur Wahrheit und Leben äussert. Wir werden in jenen ein gewisses absichtliches Darlegen der feinsten Kenntniss menschlichen Körperbaues nicht verkennen; und wenn man

in jenen Werken des Phidias, wie in den Gesängen des Homer, den Meister nicht gewahr wird, so will in diesen Herrlichkeiten der späteren Bildnerei der Künstler gesehen sein. —

Der Verf. sucht nun (von S. 353 an) die Frage *nach dem Grunde des langen Bestandes* der bildenden Kunst zu beantworten, eine Abhandlung, die wir im Ganzen höchst gelungen, ja unvergleichlich nennen und allen jungen Männern, die auch durch die bildende Kunst sich eine klare und lebendige Erkenntniss vom Geiste des Alterthums verschaffen wollen, zum ernsten Studium empfehlen möchten. Eben desswegen würde aber auch jeder Auszug daraus als ungenügend erkannt werden müssen. Einzelnes wollen wir kürzlich besprechen. In der Vergleichung der *Diana von Versailles* (à la biche S. 361) mit dem Apollo von Belvedere trifft Herr Thiersch mit Visconti und Welcker (in der Beschreibung des Bonner Kunstmuseums S. 40) zusammen; und seit Ref. das Original gesehen, muss er ihm beistimmen. Wenn ferner unserem Verf. (S. 366) *die Venus von Melos* im Louvre den Parthenonischen Rundbildern aus der Schule des Phidias in der Grossartigkeit der Form und in der einfachen Wahrheit ihrer Behandlung zunächst zu kommen scheint, so muss ich auch darin aus Anschauung jener erhaben schönen Gestalt ihm zustimmen; möchte aber wissen, was er dazu sagt, dass J. Millingen in den Ancient unedited monuments Nr. 5 1822 die Capuanische Venus an Idealität sogar der Melischen vorgezogen wissen will. — Den Niobiden *Ialysos* nennt der Verf. (S. 366) „die siegreiche Zierde der Glyptothek, das bewundernswürdigste, die Krone aller Marmorbilder, welche das Alterthum uns überliefert hat;" sowie er in dem *Borghesischen Fechter* (Kämpfer) „eine mehr offen dargelegte, durch tieferes, selbst anatomisches Studium gewonnene Kunde des ganzen Inneren menschlicher Gestalt" findet. — Ueber den Borghesischen Centaur, den Herr Thiersch neben Laokoon stellt (vergl. S. 332 und 366) sagt schon Visconti (bei Clarac

Descript. p. 69): „La tête et le mouvement du torse rappellent le Laocoon.“ Die Untersuchungen über die zur Gruppe der Niobe „aus dem Zeitalter des Praxiteles“ (S. 368—371) gehörigen Figuren müssen in der Abhandlung selbst nachgelesen werden. — In der vortrefflichen Betrachtung *über den Ausdruck der Gemüthsbewegungen auf dem Gesichte* gelangt der Verf. (S. 372) zu der Doppelfrage: „War aber jene Fassung in Schreckniss und Schmerz, und diese Mässigung in Freude und Trauer, war dieses ruhige Maass der Gemüther nur in dem Begriff und der Absicht der Künstler, oder lag es in ihrer Zeit, und trat es ihnen in den Gestalten und Gebärden ihrer Zeitgenossen beim Handeln und Leiden derselben entgegen? Haben sie in jener Welt heiterer Ruhe und besonnener Fassung nur das Ergebniss ihres Nachdenkens über Mittel und Art der Kunst, oder den Ausdruck der Stimmung und Bildung der zugleich lebenden Geschlechter, wenn auch geläutert und erhöht, dargestellt? Dass *dieses* der Fall sei, und jene glücklichen Meister nur um sich zu blicken brauchten, um durch den sie umgebenden besseren Theil der Jugend und des Alters die Scheu und Ruhe dargestellt zu sehen, die ihnen als der Ausdruck eines sittlichen, in sich klaren Gemüthes der würdigste Gegenstand ihrer Kunst zu sein schien, wird jeder leicht wahrnehmen, der Art und Sitte jener Zeit, dasjenige, was galt und geachtet, von der Jugend wie vom Alter begehrt, von ihnen gepriesen wurde, näherer Betrachtung unterwirft. Die bildende Kunst war hier so gut und so vollständig Ausdruck einer durch alte Sitte, Frömmigkeit und inneren Frieden glücklichen Zeit, wie die Malerei der deutschen und alt-italischen Schule bis Albrecht Dürer und Raphael.“ — Dass Herr Thiersch hierbei nicht an die Zeit der Perserkriege und jener μαραθωνομάχοι, in welcher Sitte und Religiosität in Griechenland noch in besserer Verfassung waren, sondern an die des Perikles und Phidias gedacht hat, ergibt sich aus dem, was S. 359 unten gesagt wird. — Und hier fürchten wir, es möge dem Verf. begegnet sein, was sonst nur jungen

Alterthumsfreunden zu begegnen pflegt, welche jenes Perikleische Zeitalter — *idealisiren.* — Oder waren jene Zeiten so schön und glücklich, und die Menschen so fromm und sittlich, wie sie hier geschildert werden? Wir dächten das Gegentheil — oder wir müssen, um vom Aristophanes nicht zu reden, Männer wie Thukydides, Xenophon und Platon für finstere Hypochondristen halten, dass sie uns eine so heitere Zeit so sehr in's Trübe malen. So etwas wird unser Verfasser am wenigsten auf jene grossen Autoren kommen lassen wollen. Liefert nun aber der Geschichtschreiber des Peloponnesischen Kriegs nicht die schauderhaftesten Schilderungen von dem damals in den griechischen Städten so allgemein verbreiteten Sittenverfall? War der fromme Xenophon nicht auch desswegen mit seinen Zeitgenossen in Unfrieden, nicht eben auch desswegen der dorisch-spartanischen Sitte zugeneigt — und in späteren Lebensjahren in die Stille des Landlebens eingekehrt? — Zog sich nicht auch desswegen Platon aus dem öffentlichen Leben zurück, und enthält nicht fast jede seiner Schriften, namentlich Gorgias, die Gesetze und die Republik betrübende Aeusserungen über die Unsittlichkeit, Unredlichkeit und Frechheit von Alt und Jung? Wo war da jene „alte Sitte, Frömmigkeit und der innere Friede?" — Aber, wird der Verf. antworten, ich habe ja „den *besseren* Theil der Jugend und des Alters" genannt, nach dem die Künstler umzublicken hatten. — Gehörte Alkibiades zu diesem *besseren* Theil? Auf diesen und seines Gleichen waren aber die Augen von ganz Griechenland gerichtet, und er hiess sein Liebling. Nach seiner Gestalt fertigten die Künstler bald die Bilder des Eros, bald die des Hermes (Clemens Alex. ad Gent. p. 47. Proclus in Plat. Alcib. 58 p. 114); nach einem jungen Manne also, von dem der Philosoph Antisthenes urtheilte, so müsse Achilles gewesen sein, wenn er anders schön gewesen; — aber auch: Alkibiades sei tollkühn und der Zucht abhold (Proclus a. a. O. Athenaeus XII, p. 485 Schwgh.); und dass ein solcher Wüstling den Künstlern nicht den „Ans-

druck eines sittlichen und in sich klaren Gemüthes" gewähren konnte — beweisen seine Selbstanklagen im Platonischen Gastmahl zur Genüge. — Aber warum bildeten sie gleichwohl Götter nach seinem Bilde? — Entweder, weil sie keine wahren Künstler waren, oder weil sie einige Aeusserlichkeiten, einige Schönheiten seiner Glieder, seines Körperbaues oder seines Gesichtes geeignet fanden, um bei Fertigung von Bildnissen jener Götter als empirische Ausgangspunkte benutzt zu werden. Das Göttliche konnten sie von ihm nicht entlehnen. Oder um die Frage allgemeiner zu fassen: Woher entnahmen die Künstler der Griechen jene Zierlichkeit, jenes *olympische* Wesen der Gottheiten überhaupt? — Aus dem Olymp — wird man antworten müssen. — Aber eben damit ist nun auch das Gegentheil von dem gesagt, was hier der Verf. behauptet, und der Weg bezeichnet, den die Künstler Griechenlands einschlagen mussten. Es war kein anderer, als der, den Platon und die ihm gleichdenkenden anderen Philosophen gewählt. Es war der Weg nach Oben — *ὁδὸς ἄνω*. — Mit anderen Worten, die Künstler mussten gerade wie Plato verfahren — sie mussten, um olympisch zu schaffen, abgehen von dem, was um sie war, aus den Tiefen ihres eigenen Geistes die Bilder schöpfen, die sie darstellen wollten, und sie durch den Adel ihrer eigenen Ideen veredeln. — Und in der That war die Geistesrichtung der grossen griechischen Künstler von der der Philosophen nicht verschieden. Schon Winckelmann erinnert im Trattato preliminare zu den Monumm. inediti pag. 24, dass die idealischen Gestalten der griechischen Gottheiten den Satz des Epikuros erläutern, wornach die Götter nur gleichsam einen Körper und nur gleichsam Blut (Cic. de N. D. I, 18) hätten. — Aber inniger ist die Geistesverwandtschaft der grossen griechischen Künstler mit den Sokratikern. Und es zeigen sich auch Spuren von einem Wechselverkehr zwischen beiden. So finden wir beim Xenophon (Memorab. III, 10) den Maler Parrhasios, den man, weil er die Grundsätze der Malerei geordnet, den

Gesetzgeber nannte, mit Sokrates in einem Gespräch über die Kunst begriffen. — So liesse sich auch denken, wie bereits Kolotes, der ein Schüler des Phidias genannt wird, Philosophen abbilden konnte; denn Philosophen in der Mehrzahl gab es damals unbezweifelt schon, und wir brauchen nicht gerade dabei an eine *Classe* von Sculpturwerken zu denken, wie der Verf. (S. 274) annimmt. — Hat aber, frage ich weiter, Polygnotos, der seine Personen besser als sie waren (*χρείττους*, Aristotel. Poët. II. 1.) darstellte, etwas Anderes gethan, als was Plato bald nachher aus dem Ergebniss seines Philosophirens einprägte? Es war die Lehre von der überschwänglichen Idee, die, in des Künstlers Geiste lebend, seine Augen und seine Hände leite, die nicht hier oder da in der Wirklichkeit anzutreffen, aber im Gedanken wirklich und wahrhaft ihr Dasein habe, nicht im Vergänglichen, sondern im Ewigen geboren, und wodurch der Künstler, weil der Schöpfer dieser Welt, gleichmässig nach einer ewigen Idee, diese wunderbare Wohlordnung der Dinge gefügt, im zweiten Grade zum Schöpfer werde (Platon. Timäos pag. 28 sq.); und was Cicero in der bekannten Stelle (Orator. 2, 8) vom Phidias sagt: „Neque vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam“ etc., hat ja dieser Römer, der in einer andern Stelle (de Invent. II, 1) einer ganz mechanisch-atomistischen Ansicht vom Entstehen künstlerischer Meisterwerke huldigt — nimmermehr aus sich nehmen können, — er hat es ganz und gar aus dem Plato entlehnt (s. Republ. VI. pag. 484 C. und pag. 501 B, vergl. van Heusde Initia Philosophiae Platonicae I. p. 162). Nicht die Werke des Pauson, der in seinen Figuren die Mängel und Unregelmässigkeiten menschlicher Gestalt vereinigte — auch nicht die des Dionysios, der die Menschen malte, wie sie sind, sondern die des Polygnotos sollen die jungen Leute betrachten, d. h. die Werke der sittlichen Maler und Bildner,

(— ἀλλα τὰ Πολυγνώτου κἂν εἴ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἢ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἐστιν ἠθικός, Aristotel. Politic. VIII. 5. p. 267 Göttling, wo der Zusammenhang zeigt, dass ἠθικός hier so genommen werden muss). — Also Polygnot, der *Idealist*, war eben dadurch *sittlich*, weil, was die Ethik als Ziel uns vorsetzt: quem te Deus esse jussit — auch die wahre Kunst sich als Ziel vorsetzt. Es war auch nicht eine zufällige Vergleichung, wenn Platon und die Platoniker die Idee des sittlich Guten oder des *höchsten Gutes Bild*, Glanzbild, ἄγαλμα, nannten (Ruhnk. ad Tim. Lex. Pl. p. 7). Den Gedanken, den sie dabei hatten, hat wiederum Cicero de Legg. I. 22. 59 copirt: Nam qui se ipse novit, primum aliquid se habere sentiet *divinum, ingeniumque in se suum, sicut simulacrum* aliquod dedicatum, putabit. Polygnot und Phidias und alle grossen göttlichen Künstler der Griechen waren es nicht dadurch, dass sie sich umsahen nach dem, was ihnen ihre Zeit dem Leibe und dem Geiste nach als das Beste vor ihre leiblichen Augen stellte, sondern, weil die Augen ihres Geistes geöffnet waren, um das wahre Wesen der Dinge und die Grundform aller Gestalten zu schauen. Ihnen war die Menschheit (ἀνθρωπότης) in ihrem lautersten Sein aufgegangen. Darum machen auch jene parthenonischen Rundbilder aus der Schule des Phidias, jener Theseus, Ilissos u. s. w., auf uns den Eindruck von Gattungsbegriffen, dass ich so spreche, d. h. das Individuelle ist in dem Allgemeinen aufgelöst; und ohne dass wir irgend einen Ausspruch des Meisters, sich über die Natur erheben zu wollen, wahrnehmen, sehen wir doch in diesen Werken, so zu sagen, die Gesetze menschlicher Gestaltung selber. Hätten diese Künstler bloss das Vermögen besessen, die Erscheinungen des Organismus, abgesondert von ihren Zufälligkeiten und entkleidet vom Fremden, im Einzelnen rein und lebendig darzustellen, so wären sie verdienstvolle, tüchtige Meister, aber keine göttlichen Künstler genannt zu werden werth gewesen (Plutarch. de discrim. adul. ab amico 9, p. 53, D). — Sie aber besassen

die Kraft (δύναμις), die lebendigen Wesen in ihrem Begriffe zu erfassen und diesen Begriff erscheinen zu machen — welche Kraft keine andere ist, als die sittliche; und also ist Ursprung und Wesen der grossen griechischen Kunst dynamisch und sittlich zugleich. Diese Kraft bedarf ihrer Natur nach gar keine Stütze in der Wirklichkeit; sie steht und erzeugt das Schöne an sich durch sich selber, bekümmert sich auch nicht darum, wie die Wirklichkeit sich dazu verhalte oder wie sie es aufnehme; und so klar eines solchen Meisters Blick, so stark seine Kraft ist — so vermöchte er doch nicht zu sagen, wie und auf was Weise er sein Bild verwirklichen gekonnt. (Plato Republ. V. p. 472: „Meinest Du also nun, der Maler sei weniger gut, der, wenn er ein Musterbild gemalt, so wie der schönste Mensch sein möchte, und alles, was dazu gehört, in das Gemälde gehörig übergetragen, nicht zu beweisen im Stande wäre, dass ein solcher Mensch möglicher Weise auch geboren werden könne? — Bei Gott, ich wenigstens meine das nicht!") — Selbst in ungünstigen Umgebungen und in Ermangelung von erweckenden Anschauungen kann ein grosser Künstler die edelsten Gestalten schaffen. Diess zeigt die bekannte Aeusserung des Raphael in einem Briefe an Castiglione. Seine Praxis war die richtige. Er schaffte das Bild seiner Galatea aus seinem eigenen Geiste, glaubte aber, damals wenigstens noch, dass er ein solches Bild eben so gut zu Stande bringen könne, wenn er mehrere schöne Frauen um sich versammelt sehe. — Und eben darum ist diese Aeusserung so merkwürdig, weil sie auf eine so naive Weise seine Bewusstlosigkeit des höchsten Wirkens bezeichnet. In Ermangelung schöner Frauen (essendo carestia di belle donne), sagt er, arbeite er *nach einer gewissen Idee, die sich seinem Geiste darstelle.* Er abstrahirt also in so weit von der gegebenen Wirklichkeit, fragt auch nicht, wie sich seine Idee zu den wirklich schönen Frauen verhalte, sondern äussert mit liebenswürdiger Bescheidenheit, er wisse nicht, ob sie einige Vollkommenheit habe. — So war er also Dynamiker,

ohne es zu wissen, oder Platoniker; wie denn auch alle ächten griechischen Künstler, auch wenn sie von Platons Schriften und Philosophie nichts wussten, in so fern Platoniker waren.

Der Verf. schliesse aus diesen Erinnerungen nicht, dass ich die Stellen übersehen, wo er ohngefähr diese Saite berührt, z. B. S. 252 bei der Erörterung über den Einfluss der Gymnasien. Aber dort wird nur gesprochen von dem „*Sinn für das Lebendige in seinen edelsten Formen*“ und von „jener Alles erfüllenden Begeisterung für das Schöne,“ die in den Gymnasien geweckt worden. Diese „Begeisterung für das Schöne erhob über das Zufällige seiner Erscheinung in den einzelnen Formen und liess es vor dem Gemüthe des Künstlers in verklärter Reinheit sich offenbaren“ (S. 255). — Also der Anblick der schönen Körper in den Gymnasien begeistert den betrachtenden Künstler, und diese Begeisterung steigert die Einbildung desselben so, dass er idealisiren kann. — Hier ist also gerade das Gegentheil von einem Anerkennen einer dem Künstler beiwohnenden Idee, die, unabhängig von allen Erscheinungen und Wirklichkeiten, das Schöne zu schaffen vermöchte. — Im Verfolg aber bei Feststellung des Begriffs der Nachahmung (S. 353) ist von dem „Bestreben“ die Rede, das Ueberlieferte „aus der Fülle der Natur zu veredeln.“ Woher aber kann dem Künstler dieses Bestreben kommen, als aus jener Sehnsucht, die, alles Gegebene unzulänglich findend, sich zur Idee wendet, die mit Raum und Zeit nichts gemein hat? — Endlich (S. 359) wird der den Griechen eigenen „Einsicht in das Schöne, der sicheren Würdigung aller Formen, in denen es hervortrat, und der freien Huldigung, mit der es begrüsst wurde,“ gedacht. Ich bin keineswegs gemeint, jenen Schönheitssinn den Griechen abzusprechen, oder jene Huldigungen in Abrede stellen zu wollen, indem ich aus meinem Herodotos (V, 47) mich der Geschichte erinnere, wie einst sicilische Hellenen einem schönen Krotoniaten Philippos, seiner Schönheit wegen, die Ehren eines Halbgottes erwiesen. Aber es wird nicht gemeldet, dass da-

durch jene Bewunderer die Kraft gewonnen, einen der *Κρείττονες*, einen Heros oder Gott, in einem Bilde zu schaffen. Diese Kraft ist anderen Ursprungs. — Allen jenen Sätzen unseres Verfassers liegt aber sichtbar *der Hauptsatz von der Entstehung des griechischen Künstlerideals aus der Anschauung der schönen lebendigen Formen* zu Grunde. Es war wohlgethan, ja nothwendig, sich vom *Historischen* in Winckelmanns System, zumal die Entstehung der griechischen Künste betreffend, loszumachen. Es war auch wohlgethan, ja nöthig, zu den Quellen der griechischen Kunstgeschichte, unabhängig von jenem grossen Lehrer, zu den Antiken und zu den Schriftstellern zurückzukehren und mit dem altgriechischen Glauben, Dichten, Denken und mit dem ganzen hellenischen Sein in einen innigen Verkehr zu treten; und Herr Thiersch hat insbesondere das Verdienst, die Anwendung jener lebendigeren Quellenkunde mit Geist und Gelehrsamkeit auf die griechische Kunstgeschichte gemacht zu haben. — Aber ob es auch wohlgethan gewesen, die *Theorie* zu verlassen, wornach Winckelmann das Wirken der griechischen Künstler und die antiken Werke erklärt und beurtheilt, — möchte sehr zu bezweifeln sein. Mochte sich seinen und seines Freundes Mengs Grundsätzen Manches beigemischt haben, was dem Geiste der alten Griechen fremd war: aber die Grundgedanken waren gewiss die richtigen, eben weil sie nicht empirisch waren, sondern aus der höheren Natur des selbstständigen Geistes geschöpft. — Seitdem man sich von ihnen losgesagt, wird nun das Princip der griechischen Kunst von Vielen in's Charakteristische gesetzt, und wenn wir Herrn Hirt hören, so wäre es auch darin gefunden: „Und siehe da;“ sagt dieser Archäolog in seinen Kunstbemerkungen auf einer Reise, Berlin 1830, S. 197, sein Princip mit dem Mengs-Winckelmannischen vergleichend, „es gelang mir, *ganz auf empirischem Wege* einen solchen Prüfungssatz in der *Charakteristik* oder in der *individuellen Bedeutsamkeit* aufzustellen.“ Demzufolge hätten die Alten, Platon und andere Schriftsteller, wie wir gesehen und

noch weiter sehen werden, das Princip ihrer vaterländischen Künstler gänzlich verkannt. — Andere, namentlich Herr Thiersch und sein würdiger Amtsgenosse, Herr Schorn, haben uns in die Gymnasien und zu den Spielen und Festen der Hellenen geführt und uns dadurch begreiflich zu machen gesucht, wie aus der lebendigen Erscheinung und höchsten Feier des griechischen Seins den Künstlern Begeisterung und das Vermögen gekommen, das Schöne lebendig wiederzugeben. Da nun Denkart und Sitte sich in den schönen Gestalten abspiegeln, und Geist und Gemüth sich in den Geberden und Gesichtern kund thun, so nehmen sie im Zeitalter des grossen Aufschwunges der griechischen Kunst eine hohe Sittlichkeit und Frömmigkeit in der Masse der griechischen Nation an. Winckelmann war durch seine Grundsätze zu einer solchen Annahme nicht genöthigt. Wo es sich vom Schönen handelt, sieht er von allem Besonderen ab, und braucht nicht zu fragen, wie die Zeitgenossen der grossen Meister Griechenlands geartet gewesen. Man lese z. B. den Trattato preliminare, besonders §. 9, p. 77, den er so beschliesst: „Nach diesem Begriffe soll die Schönheit sein, wie das vollkommenste Wasser aus der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist.

Wenn ich nun einerseits diese Grundsätze mit der Philosophie und Kunstlehre der Griechen mehr im Einklange finde, als die seitdem geltend gemachten, und dieser Ueberzeugung gemäss den Wunsch hege, Herr Thiersch möge mit dem Lossagen von dem Geschichtlichen, besonders Urgeschichtlichen, in Winckelmanns Systeme, nicht auch zugleich seine tiefsinnige und grossartige Theorie verlassen haben: — so hätte ich andererseits erwartet, es wären von ihm in dieser neuen Ausgabe seines Werkes die scharfen Gegensätze eines höchst bedeutenden Empirikers um so mehr beachtet worden, als die daraus fliessenden Folgerungen sich auch auf die Theorie und Geschichte der griechischen Kunst erstrecken.

Nämlich seit dem der kunsterfahrene und geistvolle Hr. *v. Rumohr* in seinen *Italienischen Forschungen* (Erst. Theil, Berlin 1827. Man s. z. B. p. 32 ff., p. 80 ff., p. 101 ff.) auf eine so gewandte Weise gegen alle Idealitätslehre in der Kunst die Waffen ergriffen, thäte es doch wahrlich Noth, wieder einmal ernstlich die ganz einfache Frage aufzuwerfen, ob denn gar nichts Metaphysisches der antiken Kunst zu Grunde liege, oder mit andern Worten, ob denn die *Idee* im Platonischen Sinne — wonach sie ein unkörperliches, selbst für und durch sich bestehendes Wesen ist, welches die formlosen Materien gestaltet und dadurch der Grund des Erscheinens und Hervortretens dieser letzteren wird (Plutarch. Placitt. Philosoph. I. 10. p. 27 Beck.) — ob also die Idee, so verstanden, nicht ein Hauptmotiv des grossen künstlerischen Wirkens im alten Griechenlande gewesen? Ich habe dieses Princip oben das *olympische* genannt, sowohl um zu erkennen zu geben, wie es, weit entfernt, ein abstracter Begriff zu sein, im Geiste griechischer Künstler vom nationell mythologisch-poetischen Elemente durchdrungen war, als auch, um dem Herrn Thiersch, der an mehreren Orten dieser Epochen mit Recht gegen das Einmischen moderner Vorstellungen in die Geschichte alter Künste eifert, gleich von vornherein zu erkennen zu geben, dass ich mit ihm auf hellenischem Boden zu verbleiben gesonnen sei, und eben darum habe ich meine bisherigen Andeutungen nur durch die Zeugnisse der Alten unterstützt, den einzigen Raphael ausgenommen, wozu er jedoch selber Gelegenheit gegeben. — Aber eben damit, dass ich den Raphael einen Platoniker genannt, trete ich Herrn von Rumohr schnurstracks entgegen, der (p. 33 f.) gerade jene oben berührte briefliche Aeusserung des italienischen Meisters durchaus nicht als ein Platonisiren gelten lassen will. Was Raphael, „durch Freunde unter den gelehrten Höflingen zu Rom veranlasst," (p. 34) gesagt haben mag, will ich eben so wenig fragen, als ob die Mediceer, weil sie in Florenz eine platonische Akademie gestiftet und mit Marsiglio Ficino platonisirt haben,

des gesunden Kunstsinnes dadurch verlustig geworden sein möchten. Aber weil Herr von Rumohr (p. 34) einen platonischen Gedanken „Schulbegriff und Verstandesgrille" nennt, so will ich einfach fragen, ob denn Platon ein Scholastiker oder ein griechischer Mann gewesen, und ob das, was er entweder selbst in seinen Werken über die Grundsätze der Kunst erörtert, oder was man aus denselben auf die Theorie alter Kunst anwenden mag, Schulbegriffe oder einseitige Familienansichten der Sokratiker gewesen, oder ob nicht darin vielmehr eine Veredlung dessen zu erkennen, was im sittlich-religiösen Sinne der ganzen Nation lag? Wenn der Hellene sich seine Olympier dachte, so verband sich damit eine Ahnung oder ein Glaube von und an etwas Unkörperliches, Herrliches, Allgenugsames, und Plato drückt sich über geistige Dinge zuweilen selbst mit Worten aus, die diesem Volksglauben entsprechen. So sagt er z. B. (de legib. V, p. 277, e), wo er den Irrthum zeigt, dass leibliche Schönheit vorzüglicher als Tugend, und mithin der Leib besser als die Seele sei: „Falsch, denn nichts Irdisches ist achtbarer, als die *Olympischen*." Aber es war nur einzelnen auserwählten Geistern gegeben, was in dunkeln Gefühlen Alles schlummerte, zu höchster Klarheit zu erwecken, und mit Würde und Adel darzustellen. Diess vermochte nur jene geistige Kraft, die ihrem Ursprunge und Wesen nach unbegreiflich, schöpferisch und unwiderstehlich waltet und wirket, und welche auch eigentlich die Quelle des Schönen in den Künsten ist; welches eben desswegen, weil sein letzter Grund verborgen, göttlich genannt wird. Wenn der Philosoph die Begriffe des an sich Wahren, Guten und Schönen oder des höchsten Gutes aufstellt, so ist diess dieselbe Geisteskraft und Thätigkeit, als wenn der Künstler Gestalten von unvergleichlicher Schönheit hervorbringt. Es haben also Polygnotos und Phidias vor Platon platonisch gewirkt. Und zum Beweise, dass sie im religiösen Sinne der Nation wirkten, kann jenes Urtheil beim Quintilianus dienen, der vom olympischen Zeus des Phidias

bemerkt: die Schönheit dieses Bildes scheine der herkömmlichen Religion etwas hinzugefügt zu haben (— cuius pulchritudo adiecisse aliquid receptae religioni videtur, Inst. Orat. XII. 10, p. 609, Spalding.). Ebendasselbe hätte man auch von Platons Ideenlehre sagen können, aber in einem andern Sinne, weil diese die sinnliche Mannigfaltigkeit griechischer Religion in Einheit verklärte, während Phidias dieselbe im poetischen Elemente homerischer Anschauung, d. h. ganz volksthümlich, verherrlichte.

Es ist kaum zu hoffen, dass diese Andeutungen, wie sie hier gegeben werden konnten, etwas dazu beitragen werden, einen so hartnäckigen Empiriker, wie Herr von Rumohr sich erwiesen, mit Platon und Platonismus im Gebiete der Kunst auszusöhnen. — Wie dem auch sei — so wird es nicht undienlich sein, in Bezug auf seine Ansichten, wie auf die des Herrn Thiersch, noch Einiges beizufügen, um eines Theils zu zeigen, dass eine ideelle, oder, wie ich immer lieber spreche, olympische Richtung unter den Griechen geheiligt war, andern Theils — wie die Künstler bei ihren Arbeiten sich nicht allein an die schönen Individualitäten hielten, die ihnen in den Gymnasien u. s. w. vorkamen: „Ich vernehme, sagt Aelian (V. H. IV. 4, p. 257 ed. Perizon. Kühn), zu Theben bestehe ein Gesetz, welches den Künstlern, sowohl den malenden [1]), als den bildenden, gebietet, die Bilder zum Besseren nachzuahmen. Es drohet aber das Gesetz denen, die

1) Man muss nämlich mit Koray und unserer Pfälzer Handschrift Nr. 155 hinzufügen *καὶ τοῖς γραφικοῖς*. Im folgenden bestätigt aber dieselbe Koray's scharfsinnige Conjectur: *ζημίαν τίμημα Α δραχμῶν*, statt: *ζημίαν τὸ τίμημα δρᾶν*, nicht. Auch lässt sich die gewöhnliche Lesart vielleicht aus Stellen, wie I, 21: *τὰ ἐκ τοῦ νόμου δρᾶν*, sodann aus der bei den Griechen allgemeinen Strafbestimmung: *εἰκόνα ἰσομέτρητον* oder *ἰσοστάθμητον* zu entrichten, rechtfertigen. S. über letzteres Platon. Phaedr. p. 235, e. Plutarch. Solon. p. 94. B. Heraclid. Pontic. De rebus publ. fragm. I, wo Koray einen auffallenden Verstoss seines Vorgängers Köhler hätte berichtigen können.

jemals zum Schlechteren bilden oder malen, den Werth (des Stücks) als Strafe zu bezahlen." Gerh. Vossius und Perizon irren sehr, wenn sie dabei an ein Verbot obscöner Darstellungen denken. Die Stelle muss wie die Aristotelische (Poët. II, 1) verstanden werden, wo vom Polygnotos κρείττους εἰκάζειν, d. i. *idealisiren*, vom Dionysios ὁμοίους εἰκάζειν, d. i. *porträtiren*, und vom Pauson χείρους εἰκάζειν, d. i. *karrikiren*, gebraucht wird. Auch ist unmittelbar vorher (cp. 3) davon die Rede, wie Polygnotos in grossartigen Gegenständen, im Gegensatze gegen denselben Dionysios, sich sein Kunstgebiet gewählt habe. Richtig hat der treffliche Eckhel (Doctr. N. V. II, 197) jenes Gesetz so gefasst: „ut pictores et statuarii imagines *nobiliore forma* facerent," zugleich auch auf den Umstand hingewiesen, dass bei den Böotiern ein solches Gesetz bestand, denen man doch sonst den feineren Sinn überhaupt absprach, und findet die Wirkung davon in dem schönen Gepräge der Böotischen Städtemünzen. Wir erkennen darin eine Spur von allgemeiner hellenischer Hinneigung zum Ideellen (Olympischen), aber auch zugleich einen Beweis, dass das treue Nachbilden der Natur dem Gesetzgeber eben so wenig gefiel, als das Zurückbleiben hinter der Natur. Die Künstler sollten also nicht bloss um sich blicken nach dem, was die Umgebungen in Gymnasien u. s. w. ihnen vor Augen stellten. Daher wird auch von grossen Künstlern gemeldet, sie hätten sich beim Ikonisiren über die Wirklichkeit erhoben, z. B. von Polykletos: „Nam ut humanae formae decorem addiderit *supra verum*" (Quintilian a. a. O.), sowie es hingegen nach demselben Schriftsteller am Bildgiesser Demetrios getadelt wurde, dass er „similitudinis quam pulchritudinis amantior" sei. Und wenn Klearchos seinen Grundsätzen gemäss (Plin. H. N. XXXIV, 19, p. 654): „nobiles viros nobiliores fecit," den Perikles dargestellt hatte, so hatte er diesen grossen Athener, den man den Olympier nannte, sicher auch olympisch oder ideell aufgefasst und gegeben; so wie Lysippus seinen Alexander, von dessen Gestalt er mangelhafte

Einzelheiten abgethan oder sie genialisch zu wenden gewusst, mit dem olympischen Jupiter in einem Gespräche „himmelanblickend" dargestellt hatte (Plutarch. de Fort. Alex. p. 335. p. 373, Wyttenb.). Es ist eine bemerkenswerthe Nachricht, wenn uns Plinius, ohne Zweifel aus griechischen Quellen, (XXXV. 44, p. 710) vom Bruder dieses Lysippos, dem Erzgiesser Lysistratos, erzählt: „Dieser hat auch die Aehnlichkeit (der Personen) in seinen Bildern wiederzugeben angefangen. Vor ihm suchten sie dieselben auf das Allerschönste zu bilden. (Hic et similitudinem reddere instituit: *ante eum quam pulcherrimos facere studebant.*") — Bis dahin hatte also bei ikonischen Bildern ein ideelles Verfahren unter den griechischen Künstlern Statt gefunden. Es war dieses in der religiösen Denk- und Anschauungsweise der Griechen gegründet. Ich will mich darüber noch kürzlich erklären: Wenn der Hellenenfreund Amasis in verschiedene griechische Tempel sein gemaltes Bildniss weihete (Herodot. II, 182: *καὶ εἰκόνα ἑωυτοῦ γραφῇ εἰκασμένην*), so vernehmen wir nicht, wie diese Bilder beschaffen gewesen, können aber behaupten, dass sie in demselben Grade, als sie jenem Pharao ähnlich gewesen, den ägyptischen Gottheiten unähnlich sein mussten, eben weil diese Gottheiten nichts als materielle wunderliche Symbole von physischen Erscheinungen und metaphysischen Gedanken waren. Bei den Griechen hingegen hatte die Einbildungskraft der Dichter die Volksreligion durchdrungen, Götter in schöner Menschengestalt geschaffen, den Weg nach unten (*ὁδὸς κάτω*) eingeschlagen, und die Künstler durften nun auch die Götterbilder menschlich darstellen, wenn sie sie nur mit einem ätherischen Glanze oder mit einer olympischen Herrlichkeit umgaben, welches nichts anderes war, als die populär-ideelle Auffassung oder Ahnung von dem immateriellen, in sich lebendigen, allgenugsamen Wesen der Gottheit, oder ein national-religiöser Idealismus. Die Künstler verfehlten dagegen, wenn sie bei Abbildung von Menschen diesen die ganze Fülle von Herrlichkeit, wie sie

nur den Unsterblichen, den *Besseren*, *κρείττονες* genannt, zukam, verliehen. Aber sie verfehlten auch dagegen, wenn sie in ikonischen Bildern die Menschen nicht *besser* (*κρείττους*) machten, als sie wirklich waren, oder wenn sie der Menschengestalt nicht jenen Adel gegeben, welcher in einem höheren Grade das Prometheische Gebilde verkündigt und worin jener Geistesfunke leuchtet, der aus dem Olymp genommen ist. Mithin begehrte die religiöse Volksmeinung, dass in den Kunstgebilden von Göttern und Menschen beide Wege, der nach unten, oder eine Art von Anthropomorphismus, und der nach oben, oder eine Annäherung zur Apotheose, zusammentreffen, oder dass die Gottheiten in einem gewissen Grade menschenähnlich, und die griechische Menschheit in gewissem Grade götterähnlich gebildet werden solle. — Diese Gedanken werden wenigstens beweisen, einmal, dass die Anwendung der platonischen Idee auf die Kunst in der griechischen Religion und Denkart ihre Wurzel hatte, sodann, wie wünschenswerth eine aus den Quellen geschöpfte und durchgeführte Theorie des griechischen Ikonismus und Idealismus sein möchte.

S. 377 ff. *Erster Nachtrag zur dritten Abtheilung.*

Zuvörderst wird eine gedrängte Uebersicht der Ergebnisse der drei Abhandlungen gegeben; sodann werden die Winckelmannischen Ansichten vom Ursprung und Gang der griechischen Kunst beleuchtet, denen die Zweifel Lessings im Laokoon entgegengestellt werden, und das hartnäckige Anhängen Heinrich Meyers am Systeme Winckelmanns gezeigt. S. 381: „So nöthig es auch sein mag, auf Styl und Bearbeitung zu achten, die feinen Unterschiede, gleichsam den stillen Gang der Kunst in ihnen zu belauschen, so muss doch eine jede Kunstgeschichte, welche sich nicht begnügt, das geschichtlich Sichere durch Beiziehung der Kunstwerke zu erläutern, sondern den Styl derselben zum Ordner des Geschichtlichen erhebt, und darnach über die Zeiten und Schulen der einzelnen Kunstwerke entscheidet, nothwendig in der Anlage verfehlt sein und des Grundes ermangeln.“ Es werden ferner

die zwei Momente hervorgehoben, die in diesem Jahrhundert dem Systeme Winckelmanns den letzten Stoss gegeben, nämlich die Vereinigung der wichtigsten antiken Kunstwerke in Paris während des Kaiserreichs und die dadurch erst recht vervielfältigten Vergleichungspunkte, und sodann die Elginischen Erwerbungen der Parthenonischen Bildwerke für die Sammlung in London. Es wird gezeigt, wie dadurch E. Q. Visconti und St. Victor, der meist nach Viscontis Mittheilungen seine Erklärungen für Bouillons Museum gearbeitet, endlich auch Canova, wenn gleich mit einigen Einseitigkeiten, zum Geständnisse der auch unter den Römern fortgehenden Dauer und Originalität der griechischen Kunst gelangt, und wie der Verf. selbst durch Betrachtung und Vergleichung jener Werke in Paris nnd London wie durch die Unterhaltungen mit jenen Künstlern und Archäologen zur ersten Darlegung seiner Ansichten über den lange dauernden Bestand der griechischen Plastik schon vor neun Jahren veranlasst worden; woraus sich dann ergebe, dass es als ein Rückschritt betrachtet werden müsse, wenn Heinr. Meyer in seiner Kunstgeschichte „die alte schon durch Lessing erschütterte, hinter der Gegenwart und ihrer Kunde um wenigstens 30 Jahre stehende Ansicht zu schützen und zu empfehlen" sich bemühte. Die Möglichkeit des langen Fortlebens oder Wiederauflebens der Bildhauerei wird auch durch die Thatsache der grossen Leistungen Canovas und besonders Thorwaldsens erwiesen. Ein sehr wahres und beherzigenswerthes Wort wird (S. 386) gegen Meyer und Hirt über den Werth der altclassischen Sprachkunde ausgesprochen, und wie die Begründung der Archäologie von Philologen, und zwar von solchen, die sich nicht zu vornehm hielten, mit dem grossen Scaliger (und Tib. Hemsterhuis, hätte er hinzusetzen können) Grammatiker zu sein und zu heissen, recht eigentlich ausgegangen sei und ausgehen müsse.

Von S. 387 wendet sich der Verf. nochmals gegen C. O. Müller und beleuchtet dessen Kritik seiner dritten Abhandlung erster Ausgabe. Es wird hier (S. 389) zugegeben, dass

dieser lange Bestand der griechischen Kunst auf dem Gebiete der geistigen Thätigkeit einzig, aber eben darum auch so merkwürdig und einer Erklärung, wie sie der Verf. gegeben, benöthigt sei. S. 391: „Darin liegt der Unterschied zwischen Früherem und Späterem, dass des Unbedeutenden, Schlechteren je länger, je mehr gemacht wurde; darin aber der Bestand der Kunst auf gleicher Höhe, wie in gleichem Geiste, dass die Entartung nie die Krone des Baumes griechischer Plastik erreicht hat, welcher fortdauernd neue Sprossen und aus ihnen die gewohnten Früchte trug, nachdem ihr Stamm selbst seiner übrigen Zweige verlustig gegangen war.“ S. 391 f.: „Wurde nun, was diese Männer und die andern Künstler gleiches Geistes (es ist von den Künstlern der achäischen und der römischen Kaiserzeit die Rede) arbeiteten, von den Alten, den einzigen Richtern dieser Dinge, weil sie allein die zum Urtheilen nöthigen Urkunden vollständig besassen, dem Besten gleichgeachtet, wie kann uns Andern einfallen, von ihrem Urtheile auf Allgemeinheiten oder auf ihre Vorliebe für die Alten uns zu berufen? Und zeigt nicht eben jenes Urtheil, dass sie durch diese Vorliebe gegen die Güter ihrer Zeit nicht unempfindlich waren, im Fall sie mit dem Vorzüglichsten des Alterthums die Vergleichung aushielten?“ S. 302: „Am allerwenigsten aber kann man begreifen, was die Nachweisung über den Verfall der Malerei hier bedeute, da dem Verfasser dieser Abhandlung nie in den Sinn gekommen, einen ähnlichen Bestand derselben anzunehmen.“ Es wird dagegen auf den Umstand aufmerksam gemacht, „dass die Alten den Verfall der Malerei selber anerkennen, dagegen von einem Verfalle der Plastik nichts wissen, dass sie den späteren Malern nur in untergeordneten Dingen auch ein Verdienst lassen, während sie die besseren Plasten, Toreuten, Erzgiesser und Marmorarbeiter ihrer Zeit den Alten gleichstellen.“ Der Satz vom Verfalle der Malerei wird doch auch Einschränkungen erleiden müssen, wenn man erwägt, welche erfreuliche Erscheinungen einige Male-

reien aus Pompeji, einer römisch - griechischen Landstadt, darbieten, welche zum Schlusse berechtigen, dass an bedeutenderen Orten noch bessere Arbeiten auch in jener Zeit gemacht wurden. Man vergl. die Bemerkungen von Raoul-Rochette in der Achilléide p. 76 sq.

Endlich bezeichnet der Verf. (S. 396 f.) das Verhältniss seines Systems zu den Ansichten seiner Gegner folgendermaassen: „Auf diesem Standpunkte angekommen, wird man leicht übersehen, zu welchen Irrungen der Versuch, die Ergebnisse dieser Abhandlungen abzuwenden, die Vertheidiger des Hergebrachten in der Archäologie geführt hat. Ein Theil erkennt die hohe Vortrefflichkeit und Originalität der hier in Frage kommenden Werke (nämlich aus der späteren griechischen und der römischen Kunstperiode), glaubt jedoch ihren späteren Ursprung gegen die offenbarsten Zeugnisse und sichersten Analogien fortdauernd läugnen zu können, und gewährt das Schauspiel einer gegen Historie und Kritik erfolglos ringenden Verlegenheit oder Erbitterung; Andere, fähiger, Historisches zu unterscheiden und anzuerkennen, geben den späteren Ursprung wenigstens der meisten zu, gehen aber darauf aus, sie wie in der Zeit so in ihrem Werthe gleich tief herabzusetzen.“ S. 398: „Allerdings war eine grosse Zeit nöthig, die Künstler zu ihrer idealen Höhe zu heben; aber nachdem die Bahn gebrochen, nachdem die Mittel und Wege von grossen Männern gezeigt, war und ist es noch jetzt dem ihnen an geistigem Vermögen ebenbürtigen Manne, welches auch seine Zeit sei, möglich, in ihrem Geiste, d. h. nachbildend und schaffend, zu arbeiten, und durch seine Werke seinen Ruhm dem ihrigen gleichzustellen, eine Ansicht, bei der weder den alten Meistern die Ehre der Erfindung, so weit sie ihnen gebührt, geschmälert, noch die Verdienste der Späteren zur geistesarmen Nachahmung herabgesetzt werden.“ In wiefern die *Zeiten gross waren*, worin die *Künste sich zu ihrer idealen Höhe* erhoben, haben wir oben bei der Erörterung über Ursprung und Wesen des griechischen Künstler-

ideals berührt. Der Verfasser hätte demzufolge einen weit vortheilhafteren Standpunkt gewonnen, wenn er die Ideale eines Polygnotos und eines Phidias nicht zu sehr von einer geistig und leiblich in's Schöne gemalten Menschheit abhängig gemacht, die Unvergleichlichkeit solcher seltenen Geister im Verhältnisse zu der Masse ihrer Zeitgenossen mehr hervorgehoben und zu zeigen versucht hätte, wie die grössesten Künstler zu den wenigen Geweihten gehörten, und wie sie nur dadurch so glücklich waren, olympische Gestalten zu schaffen, weil ihnen, wie dem Sophokles in der Poesie, dem Platon in der Philosophie, der materielle lauterste Sinn der Nationalreligion aufgegangen war, jene lichtere Seite des Polytheismus, worin er nicht nur edel und liebenswürdig erscheint, sondern schon einer Verklärung nahe ist, die das, was von Irdischem ihm noch anklebt, endlich in dem einzig reinen Aether des Christenthums verschwinden machen wird, und weil sie jene unerklärbare Kraft des Geistes besassen, das Wesen der Gestalten zu sehen und Ideen zu schaffen. — Doch ich breche ab und wiederhole auch in Beziehung auf diesen meinen Bericht die Schlussworte des würdigen Verfassers: *τὸ δ'εὖ νικάτω!*

Zweiter Nachtrag zur dritten Abtheilung.

1) *Ueber die altdorischen Bildwerke von Selinunt* (mit einer lithographirten Tafel).

Bekanntlich haben diese merkwürdigen Metopenreliefs unter englischen, italienischen und deutschen Archäologen in den letzten Jahren zu mehreren Verhandlungen Anlass gegeben, wobei zum Theil sehr abenteuerliche Meinungen bald von einem phönicischen, bald von einem etrurischen Ursprunge dieser Bildwerke geäussert worden. Die deutschen Archäologen haben auch diessmal die gesundesten Urtheile gefällt und dadurch ihre Gründlichkeit und Besonnenheit bewährt. Da aber bereits aus Böttigers Amalthea III, p. 307 ff. (wo auch Böttiger selbst eine lesenswerthe mythologisch-antiquarische Abhandlung beigefügt) und aus dem Stuttgarter Kunstblatte jene Untersuchungen bereits zur Kunde des deut-

schen Publikums gekommen, so können wir übergehen, was die kundigen deutschen Männer von Klenze, Hittorf und Thiersch selbst darüber berichtet und geurtheilt haben, und geben mit den Worten des Letzteren nur das Resultat, wie es der Verf. jetzt (S. 423 f.) aus dem Kunstblatte wieder dargelegt hat: „Wir kommen demnach mit den Bildwerken von Selinus in das Zeitalter von Olymp. XL — L, in die Zeit des Pythagoras und Solon, welche den Zeiten des *Dipönus* und *Skyllis* in der Sculptur vorher ging. An die Namen dieser beiden jüngsten Dädaliden knüpft sich, wie bekannt, die älteste Kunde von der Bewegung der althergebrachten griechischen Kunst zum Besseren. Seitdem wurde die Umgestaltung des aus uralter Zeit überlieferten dädalischen Styls unternommen; und so dienen diese Reliefe, in denen eine solche Umgestaltung noch nicht sich ankündigt, zugleich zur Bestätigung dessen, was von jenen Meistern bekannt ist, so wie die Nachrichten über sie umgekehrt beitragen, dasjenige zu bekräftigen, was wir von der Zeit des Ursprunges dieser Bildwerke nachgewiesen haben: Bildwerke, in denen die Starrheit des alten Gepräges noch in ganzer Strenge sich zeigt, müssen über die 50. Olympiade und die jüngsten Dädaliden zurückweichen.

Es ist offenbar, welche Wichtigkeit diese Bildwerke dadurch in archäologischer Hinsicht erhalten. Sie sind die einzigen dieses Styls, deren Zeitalter sich mit Bestimmtheit nachweisen lässt; sie sind zugleich die einzigen vollkommen beglaubigten Urkunden der ältesten *dorischen* Kunst, denn die äginetischen Bildsäulen gehören einer schon fortgerückten Plastik an und sind die unverwerflichsten Zeugen für die Thatsache der spät und nicht vor der 50. Olymp. begonnenen Kunstentwickelung.“

Hierzu fügt nun der Verfasser (S. 424 f.) „noch einige Worte über die einzelnen Vorstellungen“ von drei selinuntischen Basreliefs: Fig. 1. „Herakles, welcher die Kerkopen, Passalus und Akmon an den Beinen trägt.“ Dieser Mythus,

auch auf einigen sicilischen Gefässen abgebildet, hat sich seitdem auch auf einem in Etrurien ausgegrabenen griechischen Gefässe des Prinzen von Canino vorgefunden. S. Raoul-Rochette im Journal des Savans, 1830. Fevr. Mars. — Fig. 2. „Perseus unter Beistand der Pallas die Medusa tödtend, aus deren Blut der Pegasus entspringt." Fig. 3. „Die Biga oder Quadriga mit Resten einer Figur auf dem Wagen und zweien neben oder auf den äusseren Rossen." Der Verf. nimmt im Wesentlichen hier die Erklärung der sicilischen Archäologen an, die, gestützt auf eine Münze von Selinunt (welche der Verf. nach einem Exemplar in der königl. Münchner Sammlung mittheilt), den Gott auf dem Wagen für den durch sein Geschoss Seuchen verbreitenden Apollo halten, und nimmt man mit dem Verf. an, dass in den verloren gegangenen Theilen der Basreliefs, wie diess auf den Münzen der Fall ist, auch die Versöhnung dieses Gottes dargestellt war, so enthielt dieser Theil der Bildwerke die symbolische Darstellung der auf den Rath des Empedokles bewirkten Austrocknung der schädlichen Sümpfe bei Selinunt.

S. 426 ff. 2) *Ueber zwei alterthümliche Bildsäulen der Penelope und ihre Nachahmung in späteren Werken* (mit einer lithograph. Tafel, Nr. 2).

Da diese Abhandlung, worin Ref. ein Meisterstück „philologischer und archäologischer" (S. 442) Erklärung anerkennt, bereits in ihrer verbesserten Gestalt aus dem Stuttg. Kunstblatte 1827 bekannt ist, so begnügt er sich, hier die einleitenden Worte des Verf. mitzutheilen, weil daraus die Bewegungsgründe entnommen werden können, die ihn bestimmten, diese Erklärung hier nochmals vorzutragen: „Nächst dem Bestande des heiligen Styls bis zur 50. Olympiade herab zeigte die alte Kunst nichts so Merkwürdiges, als die Beharrlichkeit, mit welcher sie ihn noch in Zeiten festzuhalten schien, wo die Einsicht in das Bessere und die grössere Uebung seinen Bestand schon erschüttert und theilweise schon geändert hatte. Diese Wahrnehmung lässt sich theils an den

Werken machen, in welchen sich das Alte und Neue durch eine seltsame Verbindung vereinigt zeigt, theils und nicht mit geringerer Klarheit an der Nachahmung der Werke jenes alten Styles in den Arbeiten der Späteren. Da in beiden Erfahrungen zusammen ganz eigentlich die Angel der in vorliegendem Werke angestellten Untersuchungen liegt, indem in jener Festigkeit und Treue, mit welcher das Alte bewahrt und nur allmählich verlassen wurde, Vorbild und zum Theil Grund der ganz gleichen Festigkeit zu suchen ist, mit welcher man das durch fortschreitende Einsicht gewonnene ideale Gepräge der vollendeten Kunst wiederholte, so wird es ebenfalls dem Zwecke dieser Schrift gemäss erscheinen, wenn wir nächst den Urkunden von dem Bestande des ältesten Styls bis gegen die 50. Olymp. herab, die Untersuchung über zwei alterthümliche Bildsäulen der Penelope beifügen, welche denselben Gegenstand treu wiederholen, und wie sie selbst auf die frühesten Zeiten zurückgehen, so noch Späteren als Gegenstand treuer Nachbildung gedient haben, nachdem die Kunst das alte Gepräge schon ganz abgestreift hatte." Allein bei allem Beifall, den Ref. dieser kritisch-archäologischen Entwickelung geben musste und noch gibt, war sie für ihn doch auch ein sprechender Beweis, wie selten man in solchen Untersuchungen die Acten für geschlossen erklären kann, da Raoul-Rochette in seiner so eben erschienenen Orestéide p. 162 ff. mehrere von Thiersch für restaurirt gehaltene Theile der Statue im Museo Pio-Clementino für ächt und antik erkennt, namentlich den Kopf, wie auch den Felsen, worauf die Gestalt sitzt, und desswegen das Urtheil fällt, wenn auch das andere Statuenfragment im Museo Chiaramonti mit Thiersch für eine Penelope zu halten sei, so sei doch die Pio-Clementinische Statue vielmehr fur eine Elektra zu nehmen.

Indem ich mit hoher Achtung gegen die Verdienste des Verf. sein Buch aus den Händen lege, ergreife ich diese Gelegenheit, um zum Schlusse meine Gedanken über zwei Stellen der Alten, Kunstdarstellungen der *Penelope* betreffend, hier

niederzulegen. Plinius (H. N. XXXV, 9, 56) berichtet vom Maler Zeuxis unter Andern: — „Fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores videtur.“ Der offenbare Widerspruch dieser Worte gegen die Bemerkung des Aristoteles (Poët. 6): ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος, fühlt jeder. Herr Sillig (Catal. Artiff. p. 461) nimmt desswegen an, Plinius habe nicht das Urtheil des ganzen Alterthums, sondern sein eigenes über ein Gemälde ausgesprochen, das er vielleicht gar nicht gesehen. Eine Annahme, die man sonst bei des Plinius Berichten über Malereien, die ja damals in Italien und besonders in Rom waren, nicht statuirt. Dass Winckelmann (Gesch. d. A. VI, 90 neuest. Dresdn. Ausg.) das ἦθος in der Aristotelischen Stelle *Action, Handlung*, gegen allen Sprachgebrauch übersetzte, ist bereits von den Herausgebern gehörig getadelt worden (p. 177 ff.). — Aber nun schieben sie selbst dem Worte *mores* eine andere Bedeutung unter, die nicht darin liegt. „In der Penelope (sagen sie p. 179 f.) war, wie Plinius selbst anmerkt, *ihr Charakter, also Zucht und Sitte* und das Ideal eines Weibes in moralischer Hinsicht, ausgedrückt,“ und Herr Meyer, in der Gesch. der bild. Kunst (I. p. 152) sagt vom Zeuxis: „Das Bestreben des Künstlers war, ideale Gestalten darzustellen, die *Sitte* in der Penelope“ u. s. w. Aber *ihr Charakter* müsste heissen mores *eius;* und für *Zucht* und *Sitte* hätte Plinius in seiner Sprache das Wort *pudicitia* gehabt. Und wirklich hatte Penelope zu einer Bildsäule der Pudicitia Veranlassung gegeben.

Pausanias berichtet uns nämlich (III, 20, 10), wie man in Lakonien ein Bild der Pudicitia geweiht hatte aus folgendem Anlass: Der Vater der Penelope, Ikarios, hatte, da Ulysses seine Tochter Penelope als seine Braut von Sparta heimführte, ihnen das Geleit gegeben, und dringend bei ihr angehalten, sie möge bei ihm bleiben; und als Ulysses endlich unwillig darüber, ihr die Wahl gelassen, entweder aus freiem Entschlusse mit ihm zu ziehen, oder bei ihrem Vater zu bleiben, sie aber keine Antwort gab, sondern sich ver-

hüllte, hatte Ikarios, daraus abnehmend, sie wolle mit Ulysses ziehen, sie entlassen und auf der Stelle des Weges, wo diess geschehen, der Schamhaftigkeit eine Bildsäule gewidmet. (*Ὀδυσσεὺς δὲ τέως μὲν ἠνείχετο, τέλος δὲ ἐκέλευε συνακολουθεῖν Πηνελόπην ἑκοῦσαν, ἢ τὸν πατέρα ἑλομένην ἀναχωρεῖν ἐς Λακεδαίμονα, καὶ τὴν ἀποκρίνασθαί φασιν οὐδέν· ἐγκαλυψαμένης δὲ πρὸς τὸ ἐρώτημα*[1]), *Ἰκάριος τὴν μὲν, ἅτε δὴ συνιεὶς, ὡς βούλεται ἀπιέναι μετὰ Ὀδυσσέως, ἀφίησιν ἄγαλμα δὲ ἀνέθηκεν Αἰδοῦς.*) — Schon nach dieser Scene hätte ein Maler in der Penelope die *Zögerung*, die *Unentschlossenheit* hervorheben können. Allein ein Künstler wie Zeuxis würde aus dieser Situation sicherlich auch vielmehr die Idee der *Αἰδώς*, der jungfräulichen Verschämtheit hervorgehoben haben.

Aber in einer andern Lage, den Freiern gegenüber, hatte Penelope ein kluges und täuschendes Zaudern beobachtet, und zwar drei Jahre hindurch, als sie das Gewebe, das sie am Tage gefertigt, immer bei Nacht wieder auflöste. Da hatte sie ja endlich die Ungeduld der Achäer hervorgerufen, sich selbst aber dadurch dem Ulysses aufbehalten; und die

---

1) Erwägt man, dass Ulysses die Penelope nicht *gefragt*, sondern, des langen Zögerns müde, ihr erklärt hatte, sie möge sich für eins oder für's andere entscheiden, und dass, weil auf diese *Erklärung* auch eine Antwort erwartet wurde, statt welcher aber Penelope sich beschämt verhüllte, nun folgt, „*sie habe nichts geantwortet:*" so hat man Grund zu vermuthen, dass Pausanias geschrieben: *ἐγκαλυψαμένης δὲ πρὸς τῷ ἐρυθήματι*, ubi cum rubore se velasset, „als sie sich *mit Erröthen* verhüllt hatte," und dass die Abschreiber, wegen des vorhergehenden *ἀποκρίνασθαι* und aus Unkunde der eleganten Wendung *πρὸς τῷ* mit dem Dativ des Substantivs und nachfolgendem Verbum, auch im Particip (s. darüber Wyttenbach ad Plutarch. Consolat. Apollon. p. 766 ed. Oxon.) — *πρὸς τὸ ἐρώτημα* dafür hingesetzt haben (*ΠΡΟΣ ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ ΙΚΑΡΙΟΣ*). Chronicii orat. funebr. in Mariam Marciani Episcopi matrem in Villoison. Anecd. Gr. ii, p. 22: *Λέγεται τοίνυν κόρην μὲν οὖσαν ἀνδρὸς ἄπειρον ἔτι, μάλα κοσμίως βιῶναι, βραχέα τε φθεγγομένην καὶ ταῦτα βλέπουσαν κάτω καὶ μετὰ φωνῆς ἠρεμίας, ἐρυθήματος αὐτῇ τῶν ῥημάτων προηγουμένου.*

homerische Penelope, am Webstuhle oder Stickrahmen, moras nectens, war eine Situation, eines Künstlers würdig, der wie seine grossen Mitgenossen der Kunst, es liebte, Gegenstände aus dem Homer zu entlehnen, wie unter Andern die *Helena* desselben Zeuxis beweiset; dahingegen nicht abzusehen ist, warum gerade in der Penelope *die Sitten*, *der Charakter* oder, wenn man will, die Gemüthsverfassung vorzugsweise hervorgehoben sein sollten. — Mit Einem Worte: ändert man im Plinius: in qua (Penelope) pinxisse *moras* videtur, so hat die Stelle einen Sinn, der ganz auf die listige Zauderin Penelope passt; und die Stelle steht nun nicht mehr mit dem gewichtigen Zeugnisse des Aristoteles im Widerspruch. Man sah in dem Bilde die schöne Penelope, wie sie beim Fackelschein das Gewebe wieder auflöste, und man urtheilte, das seien die Zögerungen, womit sie die Freier getäuscht. Es ist bekannt, wie sehr Plinius bei Beschreibungen von Kunstwerken eine fast epigrammatische Kürze des Ausdrucks liebt. So z. B. sagt er vom Polyklet (XXXIV, 19, 2): solusque hominum artem ipse fecisse artis opere iudicatur. Auch hatte ja der Maler Polygnotos (nach Pausan. X, 29, 1) in seinem Gemälde des Oknos das *Zurückkommen und Darben bei aller Thätigkeit* durch das Verfertigen und Vernichten eines Seiles vor Augen gestellt.

Nachträge.

I.

Ueber das Ideale in der griechischen Plastik.

Ein Brief Fr. Thierschs an Fr. Creuzer [1]).

Mein theurer und verehrter Freund,

Sie haben die zweite Auflage meines Buches über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen einer ausführlichen Anzeige und Beurtheilung gewürdigt, deren Inhalt und Form mich in gleicher Weise erfreut hat. Wie Alles, was von Ihnen ausgeht, ist jene umfassende Arbeit reich an Belehrung aus der Fülle Ihrer grossen und wohlgeordneten Gelehrsamkeit und erfreulich durch die Unbefangenheit Ihres Urtheils, wie durch seine Billigkeit, da, wo Sie auf Irrthum stossen oder abweichender Ansicht folgen. Die Humanität, jetzo so selten unter den Streitenden, scheint sich in Ihren Geist und in Ihre Schriften geflüchtet zu haben. Auffallend wird Ihnen und vielleicht manchem Andern sein, dieses von einem Manne zu hören, welcher selbst die letzten Jahre fast nur in offenem und hartem Streite mit Andern gelebt hat, von welchem auch jenes Buch voll ist; doch, so seltsam es klingen mag, hat jener Unfriede nichts in meiner friedsamen Natur geändert, die am liebsten selbst Ruhe hat und Andern gönnt, und aus dieser ἀπάθεια nur sich aufstören lässt, wo auf dem Gebiete der Literatur und Bildung Wege, welche zum Schlimmen führen, betreten, oder wichtige Interessen bedroht oder verletzt werden; und dann wünsche ich nichts mehr, als nachdem ich meinen Spruch gesagt und meiner Ueberzeugung

1) Kunstblatt 1831, Nr. 45. 46.

genug gethan, in den gewohnten Frieden umzukehren. Ich erinnere mich nicht, jemals eine Replik geschrieben zu haben. Es ist mir desshalb sehr lieb, dass Sie über den streitenden Theil meines Buches fast ohne ihn zu berühren hinweggehen, da ich selbst auch die Sachen, welche er behandelt, werde beruhen lassen. Denn weder denke ich Herrn Hofrath Hirt zu antworten, welcher in seiner Beurtheilung meiner Schrift sein ganzes archäologisches Eigenthum sogar bis auf die Umdeutung einer Niobidengruppe in Cephalus und Prokris auch nach Bekanntmachung des vaticanischen Fragments festhält, noch auch mit Hrn. Prof. K. O. Müller weiter zu rechten, welcher sein Handbuch der Archäologie, wie früher die Beurtheilung meiner Schrift auf einen ganz unhaltbaren Grund, die Isolirung des ursprünglichen Griechenlands von den benachbarten Völkern und seiner ältesten Kunst von dem zwingenden Einflusse des Cultus gebaut hat; im Gegentheil hoffe ich, neben diesem durch Geist und Gelehrsamkeit gleich hervorragenden Gelehrten auf unserem Gebiete um so mehr im Frieden zu wohnen, da ich überzeugt bin, dass die spätere Zeit, mehr als meine Worte vermochten, seine Ansichten von der Beschränkung auf Einen Punkt befreien und den unsrigen näher bringen wird, ich sage den *unsrigen*, denn mit grösstem Vergnügen habe ich aus Ihrer Beurtheilung wahrgenommen, dass Sie mit den in jener Abhandlung von mir dargelegten Lehren dem Wesentlichen nach übereinstimmen. Nur in zwei Punkten scheinen Sie sich mehr von ihnen zu entfernen, in Bestimmung des Unterschieds, welcher zwischen den besten Werken aus dem Zeitalter des Phidias und den ersten zwölf römischen Kaisern besteht, und in Schirmung des idealen Princips der griechischen Plastik; indess glaube ich nicht, dass Sie jenen Unterschied in der Zeit so gross annehmen, als es nach Ihren Worten scheinen sollte, wie er z. B. in den Werken der Literatur zwischen dem Plutarchus und Thucydides ist. Denn bei Plutarchus zeigt sich, obwohl die ganze Herrlichkeit der alten Zeit noch in seiner

Erinnerung und in seinen Werken lebt, doch eine gewisse Ermattung des Geistes und der Ansicht und eine dem Unkünstlerischen sich nähernde Sorglosigkeit der im Ganzen geistreichen und anziehenden Darstellung, während in dem barberinischen Faun und dem Torso des Herkules, beide gegen den Theseus und Ilissus vom Parthenon gehalten, dieselbe alte Kunst, wie in diesen, die gleiche Energie und Frische des Geistes und ein nur in anderer Weise grossartiger Styl, so wie eine gleich vollendete Meisterschaft der Arbeit, sich offenbaret. Doch übergehe ich jetzo diesen Gegenstand, um bei dem andern etwas länger zu verweilen. Nachdem Sie meiner Ansicht gedacht haben, in Folge von welcher die griechischen Künstler die edle Ruhe und Fassung des Antlitzes ihrer Werke aus den Mienen und von dem Ausdrucke ihrer besseren Zeitgenossen entlehnt, also die Dolmetscher des edlen Theiles ihrer Zeiten sind, gedenken Sie auch der damit zusammenhängenden Lehre, dass die in der Palästra veredelte menschliche Natur den griechischen Plastikern vorzüglich zur Nachahmung und zum Muster ihrer Bildungen gedient haben. Sie bringen damit die Ansichten des gelehrten und geistreichen Verfassers der italienischen Forschungen in Verbindung, welcher sich von dem idealen Princip der Kunst noch entschieden abgewendet habe und so weit gegangen sei, sogar dem grössten neueren Maler seine Behauptung, dass er seine Madonnen mehr nach einer gewissen Idea, als nach der Wirklichkeit bilde, verkümmern und in eine ihm von den gelehrten Platonikern seiner Zeit eingepflanzte Einbildung verwandeln will. Gegen diese, wie *Sie* glauben, der idealen Richtung feindselige und die höhere Kunst in die Naturnachahmung untersenkende Lehre führen Sie die Entartung der Menschen in jenen Zeiten, wo die edelsten und idealsten Gestalten gebildet wurden, desgleichen den Gebrauch der Alten, menschliche Bildungen ehrwürdiger und schöner darzustellen, und vorzüglich die schon in Phidias dem Wesen nach vorkommenden, durch Plato philosophisch

ausgebildeten und wie in die poetische, so in die plastische Kunst übergegangenen Lehren der Idee, der idealen Richtung und Bestrebung an, welche sich eben so in den Kunsterzeugnissen der Alten werkthätig erwiesen habe, wie sie durch ihre besten und ausgezeichnetsten Kunstlehrer bestätigt werde.

Was nun diese doppelte Richtung selbst anbelangt, welche wir am füglichsten als die *reale* und *ideale* bezeichnen, weil die eine sich auf die Wirklichkeit der Dinge gründet und in ihr gleichsam eingefriedigt erscheint, während die andere einer höheren zu folgen vorgibt und darnach trachtet, reinere und höhere, d. h. ideale Bilder zu schaffen, so ist dieselbe wohl nicht von neuerem Ursprunge, sondern im Alterthume selbst begründet gewesen und uns mit ihm überliefert worden.

Ich erinnere Sie an die Lehre der ältesten Dichter über die Gebilde der Künstler, des Homer und Pindar, welche das Geschäft des Künstlers darein setzten, das dem Lebendigen, dem „Wandelnden" Aehnliche oder Gleiche (*ζωοῖσιν, ἑρπόντεσσιν ἐοικότα, ἴσα*) zu bilden und damit das höchste Lob auszusprechen gemeint sind, eben so an die spirantia ora und das vivos ducant de marmore vultus und was in dieser Art oft als bewunderungswürdig in den verschiedensten Wendungen ausgesprochen wird, um Nachahmung der Natur, Nacheiferung ihrer Wahrheit und das *Lebenathmende* als das Ziel und den Gipfel der Kunst zu bezeichnen. Nicht schwer würde sein, Ihren Zeugnissen für die ideale Richtung der alten Kunst aus den Alten eine gleiche gewichtige Reihe von Zeugnissen für die reale Richtung derselben entgegen zu stellen. Dazu kommt, dass, wie die ideale durch den Plato und seine Nachfolger, so die reale durch Aristoteles und seine Schule ihren philosophischen Vertreter und Dolmetscher erhalten hat. Wie bekannt, setzt dieser das Wesen aller Kunst in *Nachahmung*, *μίμησις*. Zwar sagt er nicht Nachahmung *der Natur;* aber da er bei seiner auf die Wirklichkeit der Dinge gerichteten Forschung und bei seinem Bestreben, sie aus ihnen selbst zu erklären, das Ideale ausschliesst

und die platonischen Ideen selber in der Bedeutung seines Lehrers gar nicht gelten lässt, so ist keine Frage, dass er die Nachahmung nicht auf irgend ein Geistiges bezogen, sondern die Nachahmung der Natur, d. h. in diesem Falle Nachbildung der durch die Natur erzeugten Gestalten verstanden hat und sich demnach über die hier obwaltende Anschauung nicht erhebt.

Doch lassen wir das Alterthum und seine Spaltung zwischen dem Idealen und Realen, wollen aber noch bemerken, dass dieselbe alle Verhältnisse, alles Wissen, Forschen und Schaffen durchdringt und gleich stark und ausgebildet wie in der Kunst auch im Leben, im Staate, in der Religion und in der Literatur, in der bildenden und redenden Kunst, dann erst hervortrat, als beide schon den Gipfel ihrer Ausbildung erreicht hatten. Sowohl Sophokles und Aristophanes als Phidias und Polykletus von Argos hatten geblüht, da Plato die ideale, Aristoteles die reale Richtung den Kunstlehrern ebneten. Wir kommen demnächst auf die Einbürgerung jenes Unterschieds in die etwas verworrenen und mageren Lehren der neueren Künste, denen man eben desshalb, weil sie weniger in der Zeit, ihrer Bildung und ihrem Bedürfnisse wurzeln, und aus ihnen ihre Nahrung ziehen und ihre Früchte treiben, mehr als die Alten den ihrigen, einen Grund ihres Daseins zu finden gesucht hat. Man hat sich desshalb an die Philosophen gewandt, und diese haben ihnen in der Aesthetik eine Art von Ausweis über ihr Leben ausgefertigt und eine Diät vorgeschrieben, bei welcher sie leiben und leben und ihr Fortkommen finden sollen. In diese hat sich nun auch die Lehre von der Nachahmung der Natur und der Bildung nach Idealen als ein wesentlicher Bestandtheil eingefunden; aber sie ist nicht auf dem von Ihnen in jener Arbeit so schön und fruchtbringend betretenen Wege eingezogen, man hat nicht, wie Sie bei der idealen Richtung thun, zunächst und vor Allem die Alten über das, was sie gewollt und warum, zu Rathe gezogen, sondern ist auf eigene Hand verfahren und da ist denn viel Unklares, Verworrenes, um

nicht zu sagen Verkehrtes, in die Lehre, aus ihr nicht selten in die Kunst übergegangen, bis namentlich von *Schelling*, in seiner berühmten Rede über die Verhältnisse der Natur zu der bildenden Kunst, Nachahmung der Natur in einem tieferen Sinne aufgefasst und als ein Schaffen im Geist der Natur geltend gemacht wurde. Indem wir dieses nachzuweisen und zu beleuchten Andern, vorzüglich unserem Freunde *Schorn* überlassen, der das Verhältniss der Idealität und Realität des Kunstwerks auf eine mit Schellings und, wie ich nachzuweisen gedenke, auch meiner Ansicht zusammentreffenden Art in seinen Studien der griechischen Künstler ausführlich entwickelt hat, und dessen Obliegenheit es ist, die Aesthetik zu lehren und zu Ehre zu bringen, bleiben wir in dem von Ihnen gezogenen Kreise, der ausser uns beiden noch Winckelmann und Rumohr umfasst. Ich will dabei zunächst erwähnen, was mir mit diesem letzten Gelehrten begegnet ist, weil es vielleicht unsere gegenseitige Verständigung einleitet. Ich war eines Tages mit ihm über jenen Gegenstand, den Sie behandelt haben, in ein umfassendes Gespräch gerathen, das mir durch die reiche Erfahrung dieses ausgezeichneten Mannes und durch die Lebhaftigkeit seines Geistes im höchsten Grade anziehend und belehrend war. Er setzte mir mit vieler Ausführlichkeit auseinander, wie er in der Kunst Natur und nur Natur, aber nicht auf die Art, wie es gewöhnlich geschehe, wolle, nicht ein knechtisches Wiedergeben, gleichsam eine schwächere Copie eines starken Originals, sondern das Eindringen in die Eigenthümlichkeit des Originals, die Ausscheidung und Hervorhebung desselben und dadurch das Original in seiner ganzen Lebendigkeit, Frische und Wahrheit. Es war also doch nicht, was man gewöhnlich ein Nachahmen der Natur nennt, was er begehrt, sondern mehr ein Versenken in ihr Inneres, ein Auffassen derselben mit dem Geist und ein geläutertes und klares Hervorbringen ihres Wesens durch den schaffenden Geist des Künstlers ungefähr eben so, wie es Schelling bezeichnete. Ich fand mich dess-

halb veranlasst, ihm zu bemerken, dass nach seinen Erläuterungen er mehr Idealist sei, als diejenigen, gegen welche er streite, nur auf andere Weise, und er gab mir zu, dass dieses allerdings mit ihm der Fall sei. Diejenigen aber, gegen welche er zu Felde lag, waren jene Idealisten der Winckelmann'schen Schule, welche keineswegs die platonischen sind, wie manche annehmen, sondern in einer langen und allmählichen Umbildung der platonischen Vorstellung zu einer Art von Schattenbild der Natur gelangten, welches schon Cicero nicht mehr *Leib*, sondern *gleichsam Leib*, nicht *Blut*, sondern *gleichsam Blut* genannt hat.

Dass Winckelmann, dem seine Zeit und seine Studien nicht gestatteten, tiefer in den Plato einzudringen, welchem sein erhabener Geist ebenbürtig und verwandt war, seine Vorstellungen von der Idealität der alten Kunst aus dem Plato selbst geschöpft oder aus den Neuplatonikern genommen habe, möchte ich nicht behaupten; sie scheinen ihm vielmehr aus näherer Quelle zugeflossen zu sein, aus seinem Umgange mit den Malern seiner Zeit, besonders mit Raphael Mengs, der in jenen Vorstellungen von dem Idealen das Mittel suchte, die Kunst aus ihrer Versunkenheit in eine ziel- und charakterlose Nachahmung des unmittelbar Gegebenen zu retten und in eine ihrer Würde gemässe Richtung zu erheben. Ganz gewiss traf Winckelmann bei seiner Musterung des ganzen Alterthums auch in den Alten selbst auf jene Vorstellungen; aber lebendig und so zu sagen praktisch wurden sie ihm erst durch Umgang und Ansicht seines Freundes, der in der Kunstlehre über ihn mehr als gebührlichen Einfluss ausübte. Nun zeigten jene Ansichten schon in den Werken von Mengs ihr geheimes Gebrechen, welches hervortritt, sobald ihnen ohne Weiteres nicht nur Einfluss auf die Bildung der Gestalten zuerkannt, sondern sie auch als Ordnerinnen und Gesetzgeberinnen dieser Bildung angesehen werden: das durch sie Geborene hat Theil an ihrer „gleichsam Natur“ und erscheint gegen die Fülle und Kraft der wahren Natur gehalten mehr oder weniger als charakterlos und schattenhaft.

Nicht aber die Kunstlehre Winckelmanns selbst habe ich, wie es Ihnen scheint, aufgegeben, im Gegentheil sie als den Kern seines Werkes und als das eigentlich Unvergängliche an ihm bezeichnet; wohl aber bin ich dem Sinne und der Ausdehnung, die er dem idealen Principe gegeben hat, entgegengetreten, weil durch sie die Kunst Gefahr läuft, in einen Schatten ihrer selbst verwandelt zu werden; daher war ich auch weit entfernt, dem Realen in einer andern Weise zu huldigen, als in der oben dargelegten, welche den freien schaffenden Geist keineswegs aufhebt. Wie in der Philosophie die Trennung des Realismus und Idealismus, so scheint in der Kunst die Trennung des realen und idealen Grundes Willkür und Einseitigkeit und die wahre Kunst real und ideal zu gleicher Zeit und in gleicher Weise. Weit entfernt aber durch Darlegung dieser Ansicht von Plato mich zu trennen, glaube ich dadurch im Gegentheil erst mich weiter in seine Lehren hineingestellt zu haben. Doch die nächste Frage ist, ob in meiner Abhandlung jene Vermittelung der beiden Principien wirklich versucht wurde? Ich glaube das, obgleich Ort und Gelegenheit eine ausführliche Darlegung meiner Ansicht nicht gestatteten, da nicht Kunstlehre, sondern Kunstgeschichte mein Zweck war und jene nur gelegentlich zur Erläuterung von dieser beigezogen wurde. Die griechische Kunst ist zu sehr Natur und naturgemäss, als dass ich diese und zugleich die Quelle dieser Naturwahrheit verkennen konnte, nämlich die Begeisterung für das Schöne und Vollendete der menschlichen Gestalt, welche die Palästra und das heilige Festspiel dem Auge und der Erwägung des Künstlers darbot. Ich habe desshalb die Aufmerksamkeit auf jene Räume gymnastischer Uebungen und des festlichen Kampfes geleitet und geglaubt, hier die Schule der griechischen Plastik nachweisen zu müssen. Denn woher, wenn nicht aus dem durch sorgfältige Pflege entwickelten und veredelten menschlichen Gewächs hätte die Einsicht in das der Gestalt eines jeden Alters und einer jeden Gemüthsart Zuständige, in das Ebenmaass

und die Harmonie der Glieder, in die ganze unermessliche Fülle jener Schönheit geschöpft werden können, die in ihrer Plastik sich je mehr entfaltet, je tiefer man in sie eindringt? Ich bin noch weiter gegangen, und ausserdem, dass ich auf diese Weise das *reale* Princip der griechischen Kunst zu Grunde gelegt und es in ihr waltend und bildend gezeigt, habe ich sogar den Ausdruck der Ruhe und der sittlichen Fassung, den ihre edelsten Gestalten zeigen, als der Natur und den besseren sie umgebenden Gestalten entnommen dargestellt. Sie führen dagegen unter anderem an, dass schon damals, als dieser Ausdruck den Werken der Plastik gegeben wurde, die Entartung der Menschen gross gewesen und sie nicht ihren Künstlern das Gepräge der Scheue zeigen konnten, welche längst von ihnen entwichen war. Alcibiades dient Ihnen zum Beweise, den gerade die Künstler am meisten nachgeahmt und in dem sie jenen Ausdruck nicht nachzuahmen gefunden hatten. Alcibiades war der schönste und der liebenswürdigste seiner Zeitgenossen und allerdings voll grosser Leidenschaften; aber doch so, dass zuletzt die Liebe zur Heimath und der ihm natürliche Edelmuth das Unrecht seiner Mitbürger überwog. Was berechtigt uns aber, anzunehmen, dass bei diesem Schwanken seiner Natur sich die Züge der Entartung auf seinem Antlitz gezeigt? Im Gegentheil scheint dieses davon unberührt geblieben zu sein, da er, wie die Alten bemerkten, in allen Lebensaltern die einem jeden zukommende Art der Schönheit im höchsten Grade gezeigt hat, und so bei den andern Zeitgenossen in einer Periode, wo die Scheu vor dem Oeffentlichen noch gross genug war, um, wenn die Tugend verloren worden, doch den Schein derselben noch hervorzuwenden. Es ist bekannt, wie streng noch zu den Zeiten des Demosthenes auf diese äussere Erscheinung eines sittlichen, sich bis auf Gang, Stellung und Geberden erstreckenden Anstandes gehalten wurde. Dazu hat es zu keiner Zeit weder in Athen, noch in andern Staaten von Griechenlund an Jünglingen und jungen Männern

gefehlt, welche, die edle Scheu reiner Tugend in sich bewahrend, dem Künstler auch in dieser Hinsicht zum Vorbilde dienen konnten, und noch Demetrius Poliorcetes machte die Erfahrung, dass der schönste athenische Jüngling seiner Zeit augenblicklichen und schrecklichen Tod in den kochenden Gewässern des Bades der Entehrung vorzog, welche ihm die sträfliche Leidenschaft des Königs ansann. Allerdings waren, wie diese Gesinnungen, so die Gestalten vollendeter Schönheit auch in Athen je später, je sparsamer gesäet, und Cicero bemerkt, dass zu seiner Zeit ein wirklich schöner Jüngling in Athen eine Seltenheit sei, und auch Raphael beklagt sich über die Seltenheit weiblicher Schönheit. Indess reicht es hier wie dort hin, dass sie gefunden wurden, und dem Auge des wahren Künstlers blieben sie damals so wenig als jetzo verborgen. Im Winter des Jahres 1822—1823 hatten die deutschen Künstler in Rom in der Werkstatt eines Schuhmachers einen dem Jüngling nahen Knaben aufgefunden, der ihren gemeinsamen Studien zum Modell diente und in allen Theilen eine Schönheit zeigte, welche allen Anforderungen der Kunst zu genügen und an die edelsten Jugendgebilde der Alten zu erinnern im Stande war. Eben so ist bekannt, wie Thorwaldsen durch die Schönheit eines Hirtenknaben aus der Campagna, der ihm beim Ganymedes zum Modell diente, darauf geleitet ward, jene bewunderungswürdige Bildsäule nach ihm zu bilden, die er schon achtmal in Marmor zu wiederholen Veranlassung gehabt hat. Eines Tages ging ich in Rom mit zwei jungen Künstlern, einem Maler und einem Bildhauer vom Vatican die lange Via Julia nach der Farnesina hinauf. Plötzlich hielt der Maler an. Ein junger Mensch von ungewöhnlicher Schönheit aus gemeinem Stande hatte seine Aufmerksamkeit und sein Erstaunen erregt. Er war sogleich mit ihm im Gespräch, und wir theilten bald die Bewunderung des Malers. Er war der Lehrling eines Bäckers. Wir folgten ihm zu seinem Hause in der Nähe, und die Künstler waren bald mit seinem Meister und seinen Angehörigen über

die Art und die Bedingung einig, unter der sie ihn für ihre Arbeit brauchen wollten. Keine einzige Jugendgestalt von allen, die ich in Rom gesehen, schien mir den Charakter der männlichen Jugend, besonders den Engel und den seelenvollen Ausdruck ihrer Unschuld und Sitte in den raphaelischen Gemälden so treu und so rein wiederzugeben, als dieser Knabe, welcher ohne das aufmerksame Auge jenes Malers für die Kunst verloren geblieben, aber zu den Zeiten Raphaels lebend und von ihm gekannt, die Zahl schöner Gestalten vermehrt hätte, nach denen er seine Studien und seine Werke ausgeführt hat.

Ich führe unter vielen diese Fälle an, um zu zeigen, wie überall und zu allen Zeiten der aufmerksame und in Erkennung des wirklich Schönen geubte Künstler unter seinen Zeitgenossen die seinen Wünschen entsprechenden Gestalten nicht vergeblich suchen, und nach ihnen wie die Schönheit der Gliedmaassen, so die Reinheit eines edlen Ausdrucks zu bilden im Stande sein wird. Ja, ich möchte dem Hrn. Baron von Rumohr, wenn er behauptet, Raphael habe die Madonna gegen seine Erklärung doch nicht nach einer Idee, sondern nach der Natur gearbeitet, wenigstens in so weit Recht geben, als in allen jenen Madonnenbildern, wenn auch noch so edle, doch ganz offenbar ächt *italienische*, und zwar *römische* Natur, wie *venezianische* in den Madonnen von Tizian, zu erkennen; und einem aufmerksamen Künstler würde nicht unmöglich sein in Rom, der Stadt schöner Frauen, die Madonnen des Raphael in ähnlicher Weise wieder zu finden, wie unsere zwei Künstler einen seiner Engel in dem schmucklosen Gewande eines Bäckerknaben entdeckten.

Nach dem aber, was ich eben auseinandergesetzt habe, würden Sie mir Unrecht thun, wenn Sie meinten, dass ich dieses Nachahmen der Natur so ohne weiteres als eine Copie des zufällig Gegebenen ansehe. Denn etwas anderes ist es, diese ab- und nachzeichnen und sich in die Natur versenken, um erfüllt und, man vergebe dem Ausdrucke, berauscht von

ihrer Herrlichkeit sie zu fassen und wahrhaft zu begreifen, und sie aus der Fülle des Geistes gleichsam neu zu erzeugen und im Kunstwerke darzustellen. Schon der geistreiche Porträtmaler schreibt, so zu sagen, sein Original nicht ab, sondern versenkt sich in seine Eigenthümlichkeit und erzeugt es neu, und gibt ihm eben dadurch seinen Charakter und seine höhere Naturwahrheit; nnd so auch der plastische Künstler. Man vergleiche irgend eine vom Gesichte oder einem Gliede genommene Form mit dem, was der Meissel des geübtesten Plastikers als dasselbe Gesicht und dasselbe Glied mit möglichster Treue darstellt, und man wird finden, dass er einen Theil des Gegebenen aufopferte, hier ab-, dort hinzuthun musste, um sich und der Kunst und den Forderungen der wahren Aehnlichkeit zu genügen, und dass durch dieses Abwägen und Abdrücken des Gegebenen und Nichtgegebenen er eben schaffend erscheint und sich als Künstler darstellt; in jedem andern Falle würde er störend und zurückstossend erscheinen und statt des Lebens seine Mumie geben. So allein lässt sich das reale Princip in der Kunst fassen, und die Natur als das reine und lautere Element derselben, in welchem sie sich bewegt, ausbreitet und gestaltet und von der sie sich nicht lösen kann, ohne, wie wir bemerkten, zum Schatten ihrer selbst zu werden.

Ich hoffe hierdurch deutlicher ausgeführt und zugleich gerechtfertigt zu haben, was über diesen Gegenstand S. 250 gesagt wird: „dem zur Bildung menschlicher Gestalten berufenen Künstler bot sich in den Gymnasien und auf den Schauplätzen der öffentlichen Festkämpfe die menschliche Gestalt in ihrer höchsten und vollendetsten Ausbildung, welcher sie allein in der Palästra durch die sorgfältigste Pflege der den ganzen Menschen umfassenden und den Leib wie den Geist gleichmässig entfaltenden Erziehung theilhaftig werden konnte, zur Beobachtung und Nachbildung dar. Hier wurde, wie in dem ganzen Volke, so in den Künstlern, der Sinn für das Lebendige in seinen edelsten Formen, eine Alles erfüllende

Begeisterung für das Schöne geweckt, und nach Vernichtung der alten Schranken die Wahrheit und Schönheit der Gestalt, umgeben von Anmuth, Besonnenheit und Sitte, als Spiegel eines in sich wohlgeordneten, beruhigten und klaren Gemüthes zum Kampfziele für die Bestrebungen der Künstler aufgestellt. Das Erz, der Marmor sollten Leben haben, athmen, verlangte die allgemeine Stimme, und nichts die Harmonie der sinnlichen und sittlichen Schönheit aufheben und gefährden."

Demnächst aber werden Sie, mein geehrter Freund, leicht wahrnehmen, wie bei diesem Nachahmen der Natur, bei dem Eindringen in ihre Wesenheit, Schönheit und Bedeutsamkeit und der dadurch bedingten Erzeugung des Naturgemässen und Nichts als Naturgemässen und Wahren, zugleich das Ideale gegeben, der ideale Grund durch den realen in der alten Kunst bedingt und in unsere Vorstellungen aufgenommen ist.

Denn eben jenes Schaffen ist die freie That des Geistes, und geschieht nach der Idee, welche sich ihm aus der Natur entbindet, wie der Gedanke aus dem irdischen Stoffe, welcher waltend über ihm gebietet, ohne dass er aufhört, seinen Gesetzen unterworfen zu sein. Die Erzeugnisse jener erschaffenden Kraft sind *nur* aus der Natur und *ganz* Natur; etwas in ihnen, was nicht aus ihrer Tiefe geschöpft, nicht sie selbst neugeboren, frisch und athmend wäre, würde eben desshalb ein Gemachtes und Willkürliches sein; sie sind nicht ein Analogon des Einzelnen und Zufälligen in der Natur, so dass sie es wiederholten oder dasselbe wären, aber sie entsprechen der Natur, so dass das Einzelne, Zufälligere der besonderen Erscheinung in dem *Wesentlichen* derselben und in ihrer lauteren Hervorbildung untergegangen ist, um einer neuen wahren und reinen Geburt Raum zu geben, die eben desshalb wahrhaft naturgemäss, weil sie wahrhaft ideal, und ideal ist, weil sie die reinere und lautere Natur wiederspiegelt. „Die Kunst," heisst es S. 235," ward eine zweite Schöpfung menschlicher Gestalt, als des irdischen Abbildes der Schönheit und der Sittlichkeit. Zugleich erhob die Begeisterung für das

Schöne über das Zufällige seiner Erscheinung in der einzelnen Form und liess es vor dem Gemüthe des Künstlers in verklärter Reinheit sich offenbaren. Es in dieser darzustellen wurde die höchste Aufgabe, nachdem auch die Götterbilder ihre alten Formen abgelegt hatten und dem Künstler oblag, den Zeus, die Pallas und die andern Bewohner des Himmels in der Erhabenheit und unsterblichen Schönheit, in welcher sie auf dem Olymp erscheinen, dem Auge ihrer Verehrer zu zeigen." Das alles wird sofort als der „Aufschwung der Kunst zum Idealen" mit ausdrücklichen Worten bezeichnet und nachgewiesen, wie die homerischen Gesänge durch ihre klare und lebendige Zeichnung der Olympier denselben erleichtert. „Phidias, wie später Zeuxis, erklärten, dass sie, jener die Majestät des Zeus, dieser die Anmuth der Helena nach Homer, und so gebildet, wie durch die Schilderung des Dichters in ihnen die Anschauung sei geweckt worden."

Ich glaube nicht, dass es weiterer Worte bedarf, um Ihnen, mein theuerer Freund, zu zeigen, dass ich, obwohl auf der einen Seite die ganze Wichtigkeit und Stärke des realen Grundes der griechischen Kunst als eine Nachahmung der Natur anerkennend, doch weit entfernt bin, ihren Weg zum Idealen zu übersehen, im Gegentheil ihre Vollendung eben darin sehe, dass sie sich durch jenes Leben und Walten in der Natur nnd dem gegebenen Schönen zu der Bildung des Idealen vorbereitet und erhoben hat. Auf diesem Standpunkt glaub' ich mitten in dem Plato zu stehen, auf welchen Sie mich verweisen, und darf mich auf dasjenige beziehen, was er im Symposion der Diotima in den Mund legt, wo sie den Sokrates lehrt, wie er durch Anschauung des Schönen in den verschiedenen Formen seiner Erscheinung, durch Begeisterung und Versenkung in seine Herrlichkeit, sich zu der Anschauung des ursprünglich Schönen, zu der Idee desselben erhebt und durch diese zur Erkenntniss der andern Ideen gelangen soll. Das ist platonische Weisheit, innige Verbindung und Durchdringung des Realen und Idealen in der-

selben Anschauung, und Gelangung zu diesem durch jenes, so dass dieses sich zu dem andern verklärt, ohne je von ihm, als seinem Grunde und seinem Bestande sich abzuwenden. Denn obwohl des Anschauens der Idee theilhaftig, ist der platonische Sokrates doch sein Leben lang Enthusiast ihrer Erscheinung in schönen Gestalten, und stellt durch sich seine Weisheit und Art vollständiger und besser dar, was ich gemeint hatte, als es meine Worte vermöchten. Dieser Weisheit habe ich auch in jenen Abhandlungen gehuldigt und in ihr der ächten Lehre des grossen Philosophen. Ueberhaupt einigen in ihm, wie die reale und ideale Seite der Dinge, so der Forschung, sich auf wunderbare Weise zu einem Ganzen, welches die Späteren wieder zerstört haben, indem Aristoteles durch seine Art und Ansicht vornämlich auf das Reale und die in seiner unmittelbaren Erscheinung geoffenbarten Gesetze, die Platoniker aber mit Verschmähung des Realen mehr und mehr zu dem Idealen allein hingezogen wurden, und in dem Neuplatonismus dahin gelangten, mit dem Realen den Grund der Dinge und dadurch das wahrhaft Wirkliche zu verkennen, das eben in der Durchdringung beider begriffen ist. Vor dieser Einseitigkeit, auf der einen Seite des aristotelischen Realismus und auf der andern des neuplatonischen Idealismus in der Kunst, habe ich mich und meine Leser zu bewahren gesucht, und es ist wohl nur der Unklarheit und Kürze meiner Darstellung beizulegen, dass meine Ansicht einem Manne von Ihrem Geiste, Ihrer Unbefangenheit und Gelehrsamkeit nicht deutlich geworden war. Mir aber gibt dieser Umstand Gelegenheit, Ihnen öffentlich meinen Dank für die gelehrte Sorgfalt, welcher Sie jene Abhandlung würdig gehalten haben, und für die mannigfache Belehrung zu sagen, die ich Ihrer Beurtheilung verdanke. Ich verbinde damit die Versicherung der grössten Verehrung, mit welcher mich Ihre grosse Gelehrsamkeit und Ihre literarischen Verdienste eben so wie Ihre Gesinnung von jeher erfüllt haben.

Brief des Herrn von Rumohr an Herrn Hofrath Thiersch[1],

in Bezug auf Kunstblatt 1831, Nr. 45. 46.

— Sehr wohl erinnere ich mich des Gespräches, welches Sie (S. 87) berühren; ich suchte, im Gegensatze zu jener Ansicht, welche in der künstlerischen Nachbildung natürlicher Erscheinungen nur etwa eine Reflection nach mathematischen Grundgesetzen sieht, wie von irgend einer zurückspiegelnden Fläche, zu entwickeln, wie selbst das Bildniss ein Geisteswerk sei, auch das Modell mit Geist benutzt werden könne und müsse. Indess scheint es mir, als geben Sie jener ganz speciellen Entwickelung, deren Andenken Sie eben so treu bewahren, als gütig und schmeichelhaft aussprechen, zu viel Allgemeinheit. Gewiss denke ich mir die Beziehungen des Künstlers zur gestaltenden und gestalteten Natur, im Ganzen aufgefasst, noch ungleich allgemeiner und vielfältiger, als auszusprechen damals die Gelegenheit sich ergab. —

Ueberhaupt habe ich in Kunstschriften keinerzeit das Modell, oder den Gegenstand irgend einer specielleren Nachbildung, mit dem Worte Natur bezeichnet; die Natur steht darin überall in jenem allgemeinen Sinne, welchen die Wissenschaft, ja selbst das gemeine Leben (nur die jämmerliche moderne Zunftsprache der bildenden Künste nicht) annimmt. Jenes Naturstudium also, welches ich den grossen Kunstepochen alter und neuerer Zeit beigelegt, den kommenden empfohlen habe, ist nicht zu verstehen als ein zufälliges und abgerissenes, als ein vereinzeltes Bildnissemachen, Modell-

1) Kunstblatt 1831, Nr. 79.

benutzen, sondern als ein zugleich weitumfassendes und tiefbegründetes. Ein solches früh begonnenes und nie ruhendes Auffassen des Einzelnen mit steter Beziehung auf das Durchwaltende und Allgemeine, setzt den Künstler in die Verfassung, für jegliches seinem Geiste sich Darbietende im Gebiete der Form schnell die rechte Bezeichnung aufzufinden; macht ihn daher vom Modell unabhängiger, wonach meine Gegner ja eben zu verlangen scheinen. — Ein Künstler, welcher unausgesetzt bald den anregenden Eindrücken der abgerissenen und vereinzelten Erscheinungen sich hingegeben, bald mit Ernst nach den durchwaltenden Gesetzen der Gestaltung geforscht, daher mit der Natur gleichsam sich vereinigt hat, mit ihr Eins geworden ist, verhält sich zu denjenigen Künstlern, welche aus Unkunde und Dürftigkeit der Erinnerungen das Modell bis in das kleinste berathen müssen, ganz wie ein sicherer und meisterlicher Schriftsteller zu solchen, welche beständig nachschlagen und auf Worte oder Gedanken zu Borg gehen. Die Anwendung meiner Lehre führt also zu jener wahren Freiheit, zu jener Unabhängigkeit vom Einzelnen, nur zufällig der Beobachtung sich Darbietenden, welche Sie selbst und Jeder, dem das vielbesprochene Ideal mehr ist, als ein leerer Schall, zu suchen und zu begehren scheinen. Wie dankbar bin ich Ihnen, für Berücksichtigung und Anerkennung meines sehr ernstlichen und guten Willens, für Vertheidigung gegen die vollständigsten Missdeutungen des Geh. Raths Creuzer, dessen „*hartnäckigen Empiriker*“ ich durchaus von mir ablehnen muss.

Sollte Geh. Rath Creuzer jemals meine Ansichten einer genaueren Beachtung würdigen wollen, so möchte es ihm klar werden, dass ich durchaus nicht empirischer zu nennen bin, als er selbst, indem er die Sprachgelehrsamkeit und literärische Kunde, welche ihn ziert, in Ehren hält. Denn, was diese dem Gelehrten, ganz dasselbe ist dem Künstler das Studium der sichtbaren Züge der höchsten Weisheit. Ob das Erworbene Gedeihen bringe, Früchte trage, beruht freilich

(wo hätte ich dem widersprochen?) auf dem geistigen, auf dem sittlichen Princip des Erwerbenden, auf dessen Idee, wenn an dem fast schon verbrauchten Worte so vieles gelegen ist, als man anzunehmen scheint. Allein bis erwiesen sein wird, dass alles menschliche Wesen und Treiben bei Isolirung des Subjects reiner und edler sich gehaben, zu höheren Leistungen sich entwickeln werde; dass es überhaupt möglich sei, in dunklen lichtleeren Räumen die Maler und Bildner, die Dichter und Musiker aber in lautlosen aufzuziehen, wird man auch einräumen müssen, dass es besser sei, den nun doch einmal unausweislichen Empirismus dieser Personen geistreich und gründlich zu betreiben und hindurchzuführen, als schlaff und lässig, was in keinem Verhältniss Nutzen bringt.

Dass jener einseitig aufgefasste, der nothwendigen Verkettung aller Dinge widerstrebende Idealismus, nachdem man denselben überall, aus der Wissenschaft, aus der Dichtung, aus allen bekannteren Gegenden theils ganz verdrängt, theils doch so bedingt und beschnitten hat, dass er sich selbst nicht mehr ähnlich sieht, nur noch in Bezug auf die Kunst, diesem dunklen, undurchdringlichen Wesen! festhalten will — erinnert es nicht an jene Erzählungen des Alterthumes von ungefügen und ganz unmöglichen Gestaltungen, welche nach Maassgabe der Fortschritte der geographischen Kunde immer weiter hinausgerückt wurden, bis man zuletzt sich entschloss, sie rundweg für fabelhaft zu erklären?

Rumohr.

II.

Aphorismen über die bildende Kunst der Alten.

§. 1. Gleich im nächsten Bande der Wiener Jahrbücher der Literatur [1]) fand ich von einem Kenner Gedanken über das Wesen der Kunst ausgesprochen, die ich mich gedrungen fühle, meinen Lesern nachträglich hier mitzutheilen, und die mich veranlassen, einige Bemerkungen über den Geist der bildenden Kunst der Griechen anzureihen.

„Um für die Kunst ein Feld zu gewinnen," sagt der angeführte Kritiker, „welches die neuere Kunst vernachlässigte, wäre wohl nöthig, dass nicht nur der Kunstsinn auf Natur gerichtet wäre, sondern das ganze Zeitalter, durchgebildet, auch Sinn für Naturschönheit hätte, und dieser zwar so von innen entwickelt wäre, dass Wahr und Natürlich nicht mehr dem Idealen entgegengesetzt, sondern mit jenem übereinstimmend würde. Denn dieses disparate Entgegensetzen des Naturgemässen und Idealen, welches auch in Lanzis Schriften so häufig vorkommt und so gewöhnlich ist (auch Mengs ist davon nicht frei), entsteht bloss aus einem Missverstehen des Einen und des Andern, indem unter Natur nur eine unendliche empirisch aufgefasste Menge einzelner Erscheinungen von Arten, Abarten, ja Ausartungen, und unter Ideal ein

1) Band LIII, und daselbst J. G. v. Quandt in den Anmerkungen zu Ludwig Lanzi's Geschichte der Malerei in Italien. Leipzig 1830, Seite 216 ff. — In diesen nachträglichen Aphorismen konnte es natürlich von mir hauptsächlich nur darauf abgesehen sein, die alten Schriftsteller selbst über die Hauptmomente dieser Erörterung sprechen zu lassen, und so die oben S. 57 angestellten Betrachtungen zu berichtigen und zu ergänzen, wobei einige Wiederholungen unvermeidlich waren.

nicht aus einem inneren und höheren Grunde Hervorgegangenes, sondern bloss nach einer Maxime Gebildetes verstanden worden ist, — *da doch das Ideale der Kunst nichts Anderes, als ein mit der Natur übereinstimmendes, aus geistigen Erkenntnissen und Forderungen hervorgegangenes Bild der Naturanschauung, eine aus dem Geiste wiedergeborene Natur ist.*"

§. 2. „Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse u. s. w. kommen uns poetisch vor, und sind doch so unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt. — — Nun ist mir erst die Odyssee ein lebendiges Wort" [1]).

§. 3. *Die natürlichen Ursprünge der griechischen Kunstideale.* a) Die griechischen und besonders ionischen Länder und Klimate: „Diese Ionier haben ihre Städte gebaut in einem Lande, das, unseres Wissens, den schönsten Himmel hat auf der ganzen Erde und der Jahreszeiten anmuthigsten Wechsel. Denn nicht, was oberhalb desselbigen liegt, thut es Ionien gleich, noch was unterhalb, noch was gen Morgen, noch was gen Abend. Denn einige leiden von Kälte, andere wieder von Hitze und Dürre" [2]). b) Vergleichung der geistigen Eigenschaften der Bewohner der nördlich-europäischen Länder einerseits und der Asiaten andererseits mit den Griechen. „— Aber der Hellenen Geschlecht, gleichwie es die Mitte behauptet in Ansehung der Oerter, also ist es auch der Eigenschaften der beiden andern theilhaftig; denn es ist muthig und zum Denken aufgelegt. Daher bleibt es frei, und im Besitze einer einigen Staatsverfassung ist es im Stande, über Alle zu herrschen. Derselbe Unterschied besteht aber auch unter den griechischen Völkern gegen einander. Denn einige

1) Göthes Werke Band XXVIII, Seite 242 der kleinen Cottaischen Ausgabe.

2) Herodot I. 142, nach Friedr. Lange, und ausführlicher Hippocrates de aëre, aquis et locis §. 83 mit Coray p. 204—205.

sind von Natur einförmig; andere aber sind in Betreff beider Eigenschaften (des Muthes und des Denkvermögens) wohlgemischt"[1]). — c) Beschreibung der Leibesbeschaffenheit der Griechen: „Die aber unter den Völkern die hellenische und ionische Art rein bewahren sind hinlänglich grosse Männer, etwas breit, gerade, derb und wohlgebaut[2]), an Farbe etwas weiss, blond. Die Mischung ihres Fleisches ist mässig wohlgenährt; sie haben gerade Beine und wohlgebildete Extremitäten; den Kopf von mässiger Grösse und beweglich nach allen Seiten; den Hals wohlstark. Ihr Haar ist gelblich, etwas zart und leicht sich sanft kräusselnd. Das Angesicht wohlproportionirt, die Lippen dünn, die Nase gerade, die Augen schmachtend (ὑγρούς), himmelblau, streng, viel Feuer enthaltend. Denn das schönäugigste Volk unter allen ist das hellenische"[3]).

§. 4. Da in dieser Schilderung jeder Kenner von Antiken mehrere Züge besonders mit Hermes, wie er im Gebiete der alten Kunst erscheint, wiederfinden wird, so will ich nachträglich nochmals hier die Stelle des Proclus über diesen oben besprochenen Jünglingsgott wörtlich mittheilen und darauf einige skizzistische Bemerkungen folgen lassen: „Dass Alkibiades," sagt jener[4]), „auch gross und schön geworden, beweist einerseits, dass er der allgemeine Liebling der ganzen Hellas genannt wurde, beweist auch Antisthenes, wenn er sagte, falls Achilleus nicht ein solcher gewesen, so sei er nicht wahrhaft schön gewesen, beweist endlich auch diess, dass man des Hermes Bildnisse nach dessen Leibesgestalt

---

1) Aristotel. Polit. VII. 6 (7) p. 229 Goettl.

2) — „Die Natur, welche namentlich in Griechenland sich in gedrungenen Formen schöner zeigt." K. O. Müller, Handb. d. Archäol. d. Kunst §. 130, S. 126, zweite Ausg.

3) Adamantii Physiognomica II. 24, p. 412 ed. Franz, περὶ εἴδους ἑλληνικοῦ.

4) Proclus in Platonis Alcib. prior. cap. 37, p. 114 ed. Francof.

zu bilden pflegte.“ — Lesen wir den Homerischen Hymnus auf Hermes, besonders vs. 475—485, so finden wir den Hellenismus in seiner ganzen Eigenthümlichkeit ausgesprochen: die grösseste Entschiedenheit, sichtbar in Heiterkeit ohne Beschränktheit und angeborne Fähigkeit zu jeglicher Kunst, mit ebenmässig eingepflanztem Schönheitssinne.

Diesem Schönheitssinn leihet schon der Sänger der Iliade Ausdruck durch den Mund der Trojanischen Greise in dem Urtheil über die Schönheit der Helena [1]), dieser Sinn erscheint durch alle Gesänge lebendig, und in einem der letzten wird der Jünglinge Schönheit, wie sie im Tode noch dauert, ausdrücklich gepriesen [2]).

§. 5. Diese letztere Lobpreisung hängt mit den griechischen Ansichten von der *Nacktheit* und mit den freieren Sitten der Entkleidung zusammen, im Gegensatz gegen die strenge Verhüllung der Asiaten und anderer Barbaren. „Denn bei den Lydern und fast bei allen Barbaren,“ berichtet Herodotos [3]), „schämt selber ein Mann sich sehr, wenn man ihn nacket sieht.“

§. 6. — Und dennoch zeigen sich bei den Griechen in so manchen Mythen und Erzählungen uralte Spuren einer orientalischen Entsittlichung, welche, durch alle Perioden des Griechenthums hindurchwuchernd, zu keiner Zeit sich gänzlich hat ausrotten lassen, ja im Elemente der lyrischen Poesie in den schönsten Zeiten ihre Verherrlichungen feierte. „Naevus in articulo pueri delectabat Alcaeum. At est corporis macula naevus: illi tamen hoc lumen videbatur“ [4]). — Hier

1) Iliad. III. 156.

2) Iliad. XXII. 70—74, vergl. Tyrtaeus ap. Lycurg. contr. Leocrat. Cap. 28.

3) I. 10, vergl. 8: „Herr, was sprichst Du da für ein unziemliches Wort aus, dass ich meine Herrin soll nackt sehen? Mit dem Kleide ziehet das Weib auch die Scham aus;“ und was ich zu beiden Stellen p. 27 bis 31 ed. Baehr. bemerkt habe.

4) Cic. de Natura Deorum I. 28.

individualisirt sich gleichsam im Schatten eines Makels die Leibesschöne, entschwindet dem Lichte des Allgemeinen und lockt als blosser Sinnenreiz. — Hier ist die Grenzscheide des *pathetischen* Schönheitssinnes der Hellenen von dem *ethischen.* Ueber den letzteren nun folgende Andeutungen:

§. 7. „Philippos Butakides Sohn," erzählt Herodot [1]) „ein Mann von Kroton, entwich von Kroton und schiffte von dannen nach Kyrene, und von da ging er mit und hatte seinen eigenen Dreiruderer und Mannschaft auf seine eigenen Kosten, und war ein *olympischer Sieger und der schönste von allen Hellenen seiner Zeit. Und durch seine Schönheit erlangte er von den Egestäern, was kein Anderer; nämlich auf seinem Grabe errichteten sie ein Heroendenkmal und bringen ihm Sühnopfer."* — Ja selbst von göttlicher Verehrung mit hoher Schönheit begabter Personen ist bei den Alten mehrmals die Rede.

§. 8. So sehr verherrlichte dieser naive Polytheismus, dessen Wesen es war, Göttliches und Menschliches zu vermengen, die menschliche Schönheit in beiden Geschlechtern; und wenn wir hier jenen Philippos den Krotoniaten als Olympioniken bezeichnet sehen und erwägen, wie sehr Alkibiades sich durch fleissiges Ueben der Ringkunst als einen eifrigen Verehrer des Hermes erwiesen, so werden wir an die Gymnastik, Orchestik und die in ihrem Gefolge gehenden Festspiele als an die Quellen jener Begeisterung für das Schöne und Bedeutungsvolle der menschlichen Gestalt erinnert; sowie denn auch die dadurch den Künstlern eröffneten Studien der Natur jene von den Fesseln des hieratischen Herkommens befreit, ihnen den Uebergang vom Zwange des Handwerks zur Freiheit der Kunst gebahnt, den althergebrachten Widerspruch zwischen den Schöpfungen der Dichtkunst und den Arbeiten der Bildnerei gelöst und den Bildnern die Möglich-

---

1) Lib. V, cap. 47. Man verbinde damit meine Anzeige in den Heidelbb. Jahrbb. d. Lit. 1836 S. 357 ff.

keit gegeben hatten, die poëtischen Individuen der Götter und Heroen nun auch als bestimmte plastische Gestalten vor den Augen der Nation aufzustellen [1]).

§. 9. Aber bei jener Vergötterung des Schönen in der Menschengestalt blieb gleichwohl dem Griechenvolke das Bewusstsein, dass das Schöne in der wirklichen Erscheinung doch noch nicht das vollkommen Schöne selber sei.

„Ich vernehme, es bestehe zu Theben ein Gesetz, welches den Künstlern, den Bildnern und den Malern, anbefiehlt, ihre Bilder zum Besseren nachzuahmen (εἰς τὸ κρεῖττον τὰς εἰκόνας μιμεῖσθαι). Es drohet aber das Gesetz denen, die zum Geringeren (εἰς τὸ χεῖρον) jemals bilden oder malen würden, als Strafe den Werth (des Kunstwerks) zu bestimmen“ [2]). — Hier treten die *Philosophen* ein, die unter den Griechen von jeher und immerfort das Schöne zum Gegenstand ihrer eifrigsten Untersuchungen gemacht [3]); und Aristoteles erweitert in seiner Politik jenes Thebäergesetz zu einem allgemeinen Moralgesetz, wenn er sagt: „Junge Leute sollen nicht die Sachen des Pauson betrachten, sondern die

1) Diese mächtigen Einflüsse der gymnastischen, orchestischen Leibesübungen und der heiligen Spiele auf die Emancipation und Umbildung der Kunst haben besonders Thiersch, dessen gehaltreiches Werk mir zu allen diesen Erörterungen Anlass gegeben (man s. besonders die Epochen der bild. K. unter d. Gr. II. 62 f., S. 252, zweite Ausg.), Schorn (Studien der griechischen Künstler S. 174 und an vielen andern Stellen) und K. O. Müller (Handbuch der Archäolog. der Kunst §. 77—79, S. 54—56, zweit. Ausg.; welche beide Letztere unserer Wissenschaft viel zu früh entrissen worden) neuerlich in ein helleres Licht gesetzt.

2) Aelian. Var. Histor. IV. 4. Eine etwaige Annahme, dieses Künstlergesetz sei den Thebanern, in Folge ihres Stammcultus, des Apollinischen, allein eigen gewesen, wird sich durch das Folgende als unrichtig erweisen, obwohl zugegeben werden muss, dass die Thebaner am meisten von der Apollinischen Hoheit hatten.

3) Die Nachweisungen in der Präparat. ad Plotin. de pulcritud. §. 8, p. 25 sqq. ed. Heidelb. und p. 37 sqq. ed. Oxon.

des Polygnotos und so sonst einer von den Malern oder Bildnern moralisch (ἠθικός) ist" [1]). Diese Vorschrift erhält durch die Nachricht desselben Philosophen ihre Erklärung: „Weil aber die, welche nachahmen, handelnde Personen nachahmen, so ist nothwendig, dass diese brav oder schlecht sind (denn die Sitten richten sich fast immer nach diesen allein; denn durch Schlechtigkeit oder Tugendhaftigkeit der Sitten unterscheiden sich Alle), so müssen sie entweder, die besser als wir sind, oder die geringer (schlechter), oder die uns ähnlich sind, darstellen, gleichwie die Maler; Polygnotos stellte die Besseren, Pauson die Schlechteren, Dionysios aber die Aehnlichen dar" [2]). Hier treten nun die Begriffe vom Bild (Vorbild, ἄγαλμα) hervor, und von der sittlichen Forderung, wie ein jeder dieses sein besseres Selbst oder die im Schönen aufgegangene Idee des höchsten Gutes, zu bewahren und zu läutern suchen solle, worauf die platonische Lehre von der Seele und von der Liebe beruhte: „Auch wählt sich jeder nach seiner Gemüthsart einen Geliebten, und so, als wäre er ihm ein Gott, bildet und schmückt er ihn wie ein Bildniss, um ihn zu verehren und geheime Feste ihm zu weihen" [3]). — „Nam qui se ipse norit, primum aliquid se habere sentiet divinum, ingeniumque in se suum, sicut *simulacrum* aliquod dedicatum putabit" etc. [4]). Daher auch das Stoische: „Quem te Deus esse iussit — disce," der Zuruf: Höre nicht auf, dein eigenes Bild zu schmücken," und „Alle Theile des Lebens sollen schön sein, wie alle Gliedmaassen eines Bildes" [5]).

§. 10. Aus jener Lehre von der dreifachen Nachahmung

---

1) Aristotel. Polit. VIII. 5. 7. p. 267 Goettl.

2) Aristotel. Poet. II, 1, p. 6, Hermann, mit dessen Note p. 98 sq.

3) Plato Phaedr. p. 252 d. p. 270 Heindorf.

4) Cic. de Legg. I. 22. 59.

5) S. die Zusammenstellungen in den Anmerkk. ad Plotin. de pulcrit. pag. 367 sqq.

(*μίμησις*) oder, wie man jetzt sagt, von dem Geist und dem Verfahren der Idealisten, der Naturalisten und [1]) der Caricaturbildner, entzündete sich schon unter den Alten der Streit über die Frage, ob die griechischen Künstler auf atomistische oder auf dynamische Weise zur Schöpfung ihrer Idealbilder gelangt seien.

Die erstere Vorstellung findet sich in einer Erzählung vom Verfahren des Zeuxis beim Entwurf seines Gemäldes der Helena ausgesprochen: „Ille autem quinque (virgines Crotoniatarum) delegit, quarum nomina multi poetae memoriae tradiderunt, quod eius essent iudicio probatae, qui verissimum pulchritudinis habere iudicium debuisset. Neque enim putavit, omnia quae quaereret ad venustatem, uno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omni ex parte perfectum natura expolivit; itaque, tanquam ceteris non sit habitura quod largiatur, si uni cuncta concesserit, aliud alii commodi, aliquo adiuncto incommodo, muneratur“ [2]). — Vermittelung: „Aus mehreren Schönen sammelte Zeuxis ein Ideal der Schönheit. Was heisst diess? Hatte der wählende, der sammelnde Künstler kein Ideal des Ganzen in seiner Seele, so konnten ihm einzelne Ideen, wenn sie auch die schönsten waren, dazu nicht helfen“ u. s. w. [3]).

Die zweite Vorstellung hat derselbe römische Schriftsteller aus griechischen Quellen in folgenden Worten zusammengefasst: „Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulcrum, quo non pulcrius id sit, unde illud, ut ex ore

---

1) Von Plutarch in einem Gleichnisse gezeichnet. De discrimin. adulator. ab amico cap. 9, p. 53, p. 203 Wyttenb. — „Sondern gleich den schlechten Malern, welche, weil sie aus Mangel an Kraft die Schönheit nicht zu erreichen vermögen, nur in Runzeln, Warzen und Narben die Aehnlichkeit darstellen, so ahmt auch der Schmeichler nur Unmässigkeit, Aberglauben, Jähzorn, Härte gegen Sclaven und Treulosigkeit gegen Angehörige und Verwandte nach.“

2) Cicero de inventione II. 1. 3.

3) Herder, Kalligone III, S. 194.

aliquo quasi imago exprimatur, quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest: cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et his picturis, quas nominavi, cogitare tamen possumus pulcriora. Nec vero ille artifex, cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulcritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat" [1]).

§. 11. Die platonischen Ideen, keineswegs als überschwängliche, nebelhafte Einbildungen, sondern als wahre Wesenheiten (τὰ ὄντως ὄντα), angewendet auf das Verfahren der griechischen Künstler, zeigen sich nun als das Ziel ihrer Bestrebungen, welche auf das lauterste Wesen der Dinge gerichtet sind; und sofern ihnen das Vermögen, die Kraft (δύναμις) beiwohnt, dieses Wesen zu erfassen und von allen Störungen befreit in ihren Schöpfungen zu verwirklichen, ist ihr Hervorbringen ein dynamisch-ideales [2]). — So muss das Zeugniss vom Klearchos verstanden werden, der das Bild des Perikles gefertigt hatte: „Nobiles viros nobiliores fecit" [3]). Dass diess allgemeine Künstlerregel war, besagt die andere Nachricht über Lysistratos: „Hic et simili-

1) Cicero Orator. II, 3. Platonische Vorstellungen, fast wörtlich übertragen! S. z. B. Platon. de Republ. V. p. 470; VI. p. 484. C, p. 501 B. Sympos. p. 210. 211. Timae. p. 28. Ihm schliesst sich an: Plotinus de intelligibili pulcritud. V. 8. p. 542, verbessert von Tib. Hemsterhuys ad Luciani Somn. 8, p. 11 ed. Wetsten. und übersetzt von Göthe, Briefe an Zelter I. S. 190—192, vergl. van Heusde Initia philosophiae Platonicae I. pag. 162.

2) Herder, Kalligone III. 192—196 ff.; vergl. oben §. 1, und Böttiger Andeutungen zur Archäologie S. 38 ff.

3) Κρείττους ἐποίησε, wie es vom Maler Polygnotos hiess, Plin. H. N. XXXIV. 19. p. 654 Hard.

tudinem reddere instituit: ante eum quam pulcherrimas facere studebant“ (imagines) [1].

§. 12. Dieser Lysistratos, des grossen Lysippos Bruder, bezeichnet mit ihm und zwei Anderen einen Umschwung in der griechischen Bildnerei. Bisher hatte in Theorie und Praxis der Kanon des Polyklet, worunter eine Musterstatue, sowie eine Schrift dieses Meisters zu verstehen, als ein allgemeines Künstlergesetz gegolten, als ein Kanon der Proportionen des menschlichen Körpers, welche im allgemeinen damals kürzer und stämmiger waren, als später [2]. Inmittelst war auch seit dem peloponnesischen Krieg in den Kunstdarstellungen die Freiheit und Heftigkeit im körperlichen Ausdruck der Gemüthsbewegungen an die Stelle der bisherigen Zurückhaltung und Ruhe getreten, und Sinnlichkeit und Pathos hatten sich mehr und mehr geltend gemacht [3]. — Anjetzt wurde zuerst durch Euphranor, und in der Malerei durch Zeuxis, dann aber in der Plastik durch Lysippos ein ganz neues System der Proportionen eingeführt, indem man durch grössere Schlankheit der Menschengestalt die Personen, besonders bei Porträten, über das Menschenmaass hinauszuheben suchte; und idealisirte Porträte von Königen und Fürsten wurden nun üblich, wie denn auch in Götterfiguren die Liebe zum Kolossalen eine andere Zeit und Welt, die Alexanders des Gr. und seiner Nachfolger, ankündigte [4].

— Ich beschliesse diese Aphorismen mit den beachtenswerthen Bemerkungen eines tüchtigen Kenners über die

1) Plin. XXXV. 44. p. 710 Hard.

2) S. die Zusammenstellungen zum Plutin. de pulcritud. p. 150 sq. ed. Heidelb. und jetzt K. O. Müllers Handb. d. Archäolog. §. 121, S. 108 f. und vergl. oben §. 4.

3) Müller, Handb. §. 103 f., S. 104 ff.

4) Plin. XXXIV. 19. 6, XXXV. 36. 2. 40. 5, vergl. Müller, Handb. §. 129. 130. S. 123 ff. — Wie wenn die Hellenen, denen jetzt die Morgen-, Süd- und Westländer sich geöffnet hatten, sich zur Umschau des ganzen Weltkreises höher stellen wollten.

nachfolgenden Veränderungen: „Die griechische Kunst," sagt er, „veränderte schon im alten Rom, wenn wir frostige Nachahmungen hintansetzen und uns an die genialischen Darstellungen römisch-bürgerlicher Grösse halten wollen, mit ihrem Streben zugleich auch den Charakter. Sogar was man den Griechen nachahmte, erhielt den Aufdruck italischer Eigenheiten" [1]).

— Somit hoffe ich, meine Leser in den Stand gesetzt zu haben, sich über mehrere Fragen, bezüglich auf das Wesen und die Veränderungen der *alten Kunstideale und Kunststyle*, bestimmtere Antworten geben zu können.

---

1) v. Rumohr, Italienische Forschungen. Erster Theil S. 78. Hierauf geht der kundige Verfasser in's Einzelne ein, und bemerkt namentlich mit Berufung auf die Standbilder auf den Rückseiten der Kaisermünzen, dass wir allenthalben, wo wir in Statuen den verlängerten Unterleib und die verhältnissmässig verlängerten Beine finden, auf römische Arbeit zu schliessen berechtigt seien. Hierzu bemerke ich noch, dass diese Proportionenänderungen sich auch auf die *Baukunst* erstreckt, indem die Römer die Gewohnheit hatten, die Säulendicke der griechischen Architektur durch Umschleifen zu vermindern. Und so beschliesse ich denn mit dieser Erinnerung an einen Mann, der auch zu früh für die Kunst und Wissenschaft von uns geschieden, und wenn er gleich manchmal in diesen Erörterungen anderer Meinung war, mir doch im Leben persönlich sehr theuer und lieb gewesen.

Ueber

Raoul-Rochette's

Monumens inédits.

1830. 1834.

(Wiener Jahrbücher der Literatur Band LIV, p. 87—169; LXVI, p. 192—214; LXVII, p. 72—110.)

Monumens inédits d'antiquité figurée Greque, Etrusque et Romaine, recueillis pendant un voyage en Italie et en Sicile dans les années 1826 et 1827. Par M. *Raoul-Rochette*, membre de l'Institut de France. Deux Volumes in-folio, imprimés par l'autorisation du Roi à l'imprimerie Royale, avec 200 planches, à Paris chez l'Auteur, à la Bibliothèque du Roi, et chez les Editeurs Dufour et Comp., libraires (Treuttel et Würtz). 114 S. in gr. Fol., nebst 24 lithogr. Tafeln in demselben Format und mehreren in den Text gedruckten Vignetten. 1. et 2. livraison: Cycle héroïque. *Achilléide.*

Dass dieses grossartige Werk zunächst die Frucht einer archäologischen Reise nach Italien und Sicilien ist, sagt uns der Titel; dass aber der Verfasser seit langen Jahren in einer Lage sich befindet, wie sie für einen Archäologen kaum günstiger gedacht werden kann — in Frankreichs Hauptstadt, umgeben von Antiken und Kunstsammlungen aller Art, und selbst Bewahrer eines Theils derselben; — dass er, mit den philologischen und artistischen Forschungen der Gelehrten Europas und ganz besonders auch Deutschlands vertraut seinen eigenen Forschungsgeist bereits durch eine Reihe von Schriften vor dem gelehrten Publicum bewährt hat, und dass wir also in diesem Werke das Ergebniss von vielfachen Begünstigungen und Bemühungen besitzen: — davon wird sich der kundige Leser auf allen Blättern überzeugen.

Es möchte aber von vorn die Frage nach den *Grundsätzen*, die der Verfasser in seiner Auslegung der hier grössten-

theils zum ersten Male mitgetheilten Denkmale befolgt, jetzt am wenigsten überflüssig sein. Wer nämlich den Gang der archäologischen Arbeiten seit dem letzten Jahrzehend beobachtet hat, dem kann eine gewisse Spaltung unter den Erklärern antiker Bildwerke nicht entgangen sein; indem der eine Theil sich darauf beschränkt, das, was das Auge in diesen bildlichen Denkmalen sieht, aus den classischen Schriftstellern, besonders den Dichtern, und aus der Vergleichung der verschiedenen Monumente selbst zu erklären, die dargestellten Personen und Scenen verständlich zu machen, die künstlerischen Verdienste des Werkes zu würdigen und dem Meister desselben hiernach seinen Platz anzuweisen. Es möge vorläufig vergönnt sein, diese Ausleger der Antiken *Sensualisten* und *Techniker* zu nennen. — Die Anderen, obwohl überzeugt, was jene thun, müsse gethan werden und müsse vor allen Dingen geschehen, behaupten jedoch, damit sei noch nicht Alles gethan, haben ihr Absehen auf Weiteres gerichtet und dringen darauf, dass eine innere Bedeutung dessen aufzusuchen sei, was in den alterthümlichen Bildwerken äusserlich erscheint; sie wollen, so zu sagen, mit geistigem Auge auf den Grund sehen, woraus die bildliche Erscheinung aufgestiegen, und bemühen sich, die höheren Beziehungen auszumitteln, worin dieses einzelne Gebilde mit dem dichtenden und bildenden Geist überhaupt stehen möchte. Diese wollen wir als *Philosophen* und *Symboliker* bezeichnen. Referent will keineswegs in Abrede stellen, dass eine Kunstauslegung, die auf Unkosten der Ersteren philosophisch und symbolisch wäre, nähme sie überhand, zum Verderben aller gesunden Kunstkenntniss ausschlagen müsste (und Uebertreibungen dieser letzteren Weise mögen wohl zu jener Trennung der Archäologen Anlass gegeben haben); aber er darf nicht unbemerkt lassen, dass die ächt philosophirenden Kunstausleger jene erste Auslegungsart aufrichtig lieben und in Ehren halten, während man nur gar zu oft gewahr wird, wie selbst tüchtige Sensualisten gegen jedes philosophirende Bestreben eifern,

und gar keine Art symbolischer Auslegung gelten lassen wollen. — Der Verfasser des vorliegenden Werkes ist in keiner Einseitigkeit, weder des Sensualismus, noch des symbolischen Denkens befangen, sondern gibt die treuesten Beschreibungen der Gestalten und Gruppen, zeigt sich in Beurtheilung des Styls und der Behandlungsart der Bildwerke als einen geübten Techniker, dringt aber auch allenthalben auf das höhere Verständniss, auf das Erfassen der geistigen Verhältnisse, wofür Gestalten, Geberden, Gruppen, Attribute und Handlungen gleichsam die Charaktere einer künstlerischen Bildersprache sind — mit Einem Worte: er sucht allenthalben die symbolische Auslegung zu fördern.

Referent hat sich vorgenommen, von dem wesentlichen Inhalte dieses Werkes treuen Bericht zu geben, und eine solche Genauigkeit ist auch recht eigentlich an ihrem Orte, wo es sich von einem Buche handelt, das in jedem Paragraphen und in jeder Bildertafel mit bisher unbekannten Denkmalen das Gebiet der archäologischen Wissenschaft bereichert. Er wird also nicht einseitig nur bei dem verweilen, was in diesen Monumenten und ihren Erklärungen sinnbildlich merkwürdig ist. Gewohnt indessen, mit seinen eigenen Meinungen nicht zurückzuhalten, schickt er, selbst auf die Gefahr, manchen Andersdenkenden Anstoss zu geben, einige Andeutungen über den *Achilleischen Mythenkreis* voraus, woraus er die Folgerung macht, dass durch diesen Kreis ein wunderlicher physischer Faden sich hindurchzieht, so dass man oft nicht weiss, ob man in diesem Helden Achilles eine historische Person oder eine verkörperte Naturkraft, oder, was einerlei ist, einen der Naturgötter des altgriechischen Heidenthums sehen soll: auf die Uebereinstimmung der Namen jener dodonäischen Gottheiten Tethys (als der Grund und das Bett der Urgewässer) und Acheloos (der Urstrom) mit den beiden Personen der Heldensage: Thetis und Achilleus — darauf, sage ich, soll kein besonderes Gewicht gelegt werden; sie, die Mutter, ist aber Seegöttin, Nereide, und er, ihr Sohn,

erscheint selbst in den Homerischen Gedichten als das Bild des schnell vorüberrauschenden, mächtigen, kühnen Lebensstromes, und Peleus, der Vater, war in der Volkssprache, wie Sprüchwörter zeigen (Athen. XI, pag. 276. Schweigh. Schol. in Arist. Plut. p. 426. Hemsterh. vergl. Etym. M. p. 86), der Mann der Erde, besonders der in Verbindug mit der Feuchtigkeit, Leben und Nahrung gebenden Erde:

Πηλεὺς, γαῖα φερέσβιος, ἠδὲ Θέτις γε θάλασσα.

(Tzetz. Antehom. p. 68)

und wie Thetis, die Wassergöttin, sich jungfräulich den Umarmungen des Erdgeistes (Peleus) durch Verwandlungen, gleich denen des Proteus, entzieht, so hatte sie sich auch den Zumuthungen des Feuergottes Hephästos entzogen (Tzetz. in Lycophr. v. 175, p. 445 sq. ed. Müller). Später mit Hephästos versöhnt, empfängt Thetis von ihm nicht allein die Waffen für ihren Sohn, sondern der Feuergott bekämpft auch auf der Here Bitten siegreich den Flussgott Skamander, ehe er den mit seinen Fluthen kämpfenden Helden verschlingt (Iliad. XXI, 342 sq., eine Sage, welche die Griechen für *orphisch*, d. h. der alten Naturtheologie entlehnt, hielten, Philostrat. Heroic. p. 100 Boisson.). *Achilles, der Sohn der Erde* (γηγενής, wie er ausdrücklich dort genannt wird) hatte aber auch einst die in seine Höhle geflüchtete Here in Schutz genommen (Ptolem. Hephaest. ap. Photium p. 252). — Und als Sohn der Wassergöttin kündigt sich Achilles an, indem an Trojas Küste die von seinem Sprung an's Land erschütterte Erde eine ewige Quelle hervorspringen lässt (Antimachi Coloph. Fragmm. XXII, p. 70 ed. Schellenberg). Es liessen sich noch weit mehrere Züge der Art sammeln, bis er wirklich zum Seegott wird und als Beherrscher des Pontus (ποντάρχης) in den pontischen Ländern göttliche Ehren geniesst (Dio Chrysost. XXXVI, p. 78 sqq. Reiskii), worüber Herr von Köhler in seinem Mémoire sur les îles et la course consacrée à Achille, St. Petersbourg 1827, p. 8 sq., alle verschiedenen Sagen zusammengestellt hat. — Und in keinem

Kreise zeigt sich eine solche Verschiedenheit der Ueberlieferungen. Von der Hochzeit des Peleus und der Thetis an bis zur Vergötterung des Achilles ist das ältere Epos wie der nachhomerische epische Kyklos voll von Begebenheiten und Thaten dieser drei mythischen Personalitäten. Die Logographen oder Sagenschreiber verwebten diesen reichen Stoff in ihre Chroniken, Stamm- und Ortsgeschichten. Von der andern Seite hatte sich das Drama desselben bemächtigt, wovon theils die vorhandenen Tragödien, theils die Namen und Bruchstücke der verlorenen mannigfaltige Spuren enthalten, wie der Peleus des Euripides (Aristoph. Nubb. 1153. 1157 Hermann), des Sophokles Erasten des Achilleus (*Ἀχιλλέως ἐρασταί*, Athen. IX, p. 401) und Achilleus der Thersitestödter (*Ἀχιλλεὺς Θερσιτοκτόνος*, Jacobs ad Tzetzae Posthomer. vs. 194) des Tragikers Chärephon. — Da nun Epos und Drama die Fundgruben für die bildende Kunst der Griechen waren, so hat ein Erklärer des Achilleischen, wie jedes andern heroischen Bilderkreises auf dieses Alles sein Augenmerk zu richten. Er hat einmal auf jenes physische Element oder auf jenen der alten Naturreligion angehörigen Bestandtheil zu merken, der, wie gesagt, ganz besonders in der Achilleischen Sage durchschimmert, denn die Achilleischen Bildwerke enthalten manche Spuren davon. Sodann wird ihm die Bekanntschaft mit der so vielzüngigen Sage oft den wesentlichen Dienst leisten, dass sie ihm über ein räthselhaftes Bildwerk oder über einen unerklärbar scheinenden Umstand, oder über irgend ein wunderliches Attribut u. dgl. einen willkommenen Aufschluss gewährt. Zur leichteren Uebersicht des Achilleischen Sagenkreises hätten unserem Verfasser zwei Schriften einige nützliche Dienste leisten können: De Cyclo Graecorum epico — auct. Dr. C. G. Müller, Lips. 1829, und De varietate fabularum Troicarum Quaestiones, scr. Jos. Ant. Fuchs, Colon. ad Rhen. 1830, Cap. VII, p. 77—87 und pag. 128—132. Die Jahrzahlen zeigen aber, dass er diesen Vortheil entbehren musste. Allein jeder Abschnitt seines Werkes

beweist zur Genüge, dass mit so grosser Sorgfalt auf die Dichter und andere Quellenschriftsteller, wie auf ihre Ausleger, Rücksicht genommen worden.

Hiermit wenden wir uns zum Ueberblicke des vorliegenden Werkes.

Vorwort: Göttliche Verehrung des Achilles an vielen Orten [1]. Vermuthung des Verf., dass die Alten nicht nur poetische Achilleiden, sondern auch eine bildliche (Achilléide figurée) gehabt. Ankündigung der Absicht: Beiträge zu der letzteren aus bildlichen Denkmalen zu geben. Eintheilung seiner Schrift: Erstens die Bildwerke bezüglich auf die *Ehe von Peleus und Thetis;* sodann die den *Achilleus* selbst betreffenden.

§. I. Die Hochzeit des Peleus und der Thetis hat in jeder Hinsicht die Aufmerksamkeit der griechischen Künstler erregt. Hierbei (p. 8 sq.) zwei allgemeine Sätze: Die Maler der Gefässe haben sich insgemein nach den *ursprünglichen* Sagen gerichtet. Hieraus ergibt sich, fügt Ref. hinzu, wie nothwendig eine gründliche Kenntniss der griechischen Religion und Mythologie, d. h. eine solche, die nicht blos von der Oberfläche aus blosser Lectüre der classischen Dichter geschöpft ist, sondern alles umfasst, was uns das Denken und Dichten der Vorwelt kennen und den tiefen Natursinn der Alten verstehen lehrt, dem Erklärer dieser Malereien oder vielmehr dem Archäologen überhaupt ist. — Sodann: auf den römischen Basreliefs müsse man nicht ausschliessend griechi-

---

1) Drei oder wahrscheinlich vier Orte am Pontus Euxinus waren dem Andenken und dem Cult des Achilles gewidmet. Die Bewohner von Olbia am Borysthenes brachten ihm Geschenke (χαριστήρια), nannten ihn des Pontus Beherrscher (ποντάρχης) und feierten ihm Spiele (Dio Chrysost. XXXVI, p. 78—80 Reisk. vergl. Choix de Medailles d'Olbiopolis, Paris 1822, pag. 20, und besonders Mémoire sur les Iles et la Course consacrées à Achille de Mr. de Köhler, St. Petersbourg 1827, pag. 8 sq.).

sche Gegenstände suchen wollen (wie Winckelmann, Zoëga und Andere — denn diese mag der Verf. hierbei im Auge gehabt haben — gethan).

§. II. *Etrurische Denkmale.*

Paterae oder vielmehr *Spiegel*, worauf die Entführung der Thetis durch Peleus nach Pharsalos. Letzteres symbolisch angedeutet durch die Ortsnymphe, bezeichnet *Parsura*, d. h. Pharsala (*Φαρσάλα*), nach Passeri und dem Verf. Die etrurischen Künstler, bemerkt dieser, hielten sich an die Sage, wie der Logograph Pherekydes sie erzählt, und nahmen ein besonderes Interesse an dieser Begebenheit. — Erklärung derselben Scene auf einem andern etrurischen Spiegel, früher fälschlich erklart als Helena, durch Paris entfuhrt. — Erklärung einer dritten Darstellung dieses Mythus auf einem dritten Spiegel, wobei der Verf. in dem Diadem der weibl. Figur in den Fischen, besonders der Sepia charakteristische Kennzeichen der *Thetis* nachzuweisen sucht, und die auf die Löwenhaut, womit der Mann bekleidet erscheint, gegründete Deutung Lanzi's (Herkules und Minerva) beseitigt: Löwenhaut und Keule sind auch Attribute des Theseus und anderer Heroen auf Kunstdenkmalen.

§. III. *Griechische Denkmale.*

Erklärung derselben Scene auf einer von Wilkins bekannt gemachten Vase, mit Beseitigung der Ausdeutungen von Wilkins und Passeri. Bei dem seit zwei Jahren ausserordentlich vermehrten Reichthume an griechischen Gefässen wird sich Niemand wundern, dass, seit Erscheinung dieser Monumens inédits, mehrere jener Gefässe bekannt geworden sind, welche sich auf den Mythus von Peleus und Thetis und auf die Begebenheiten des Achilles beziehen. Namentlich befinden sich einige dieser Art in der Sammlung des Prinzen von Canino, s. unseres Verf. Bericht im Journal des Savans 1830, Fevr. Mars.

Pag. 9 (mit planche I, 1): Beschreibung einer Nolanischen Vase in der Sammlung des Herrn Pourtalès-Gorgier

im ältesten Styl (fälschlich halte man das *χρήδεμνον* ausschliesslich für bacchisches Costume, p. 9). Die Vorstellung auf diesem Gefäss ist merkwürdig besonders dadurch, dass ausser der Schlange noch ein *Löwe* die Thetis gegen den Peleus vertheidigt. Es seien diess symbolische Zeichen ihrer Verwandlungen (Pindar. Nem. III. 60. Sophocl. Fragm. III. 404 ed. Brunck.). Vielleicht sei diese Vorstellung älter, als die auf dem Kasten des Kypselos, wo Thetis nur eine Schlange neben sich hatte. Ob aber, fragt Ref., die Inschrift wirklich *Θέτις* und *Πηλεύς* zu lesen ist? Letzterer Name ist wenigstens sehr undeutlich!

Aehnliche Vorstellung mit Löwe und Schlange auf der Vase in der Sammlung Murat.

Pag. 10. Hierbei Widerspruch gegen Inghirami's Satz: dass alle Compositionen auf den Vasen Originale seien und dass keine *identische* Wiederholungen vorkämen. Aber Modificationen hat der Verf. ja selbst hierbei bemerkt. P. 10 sq. Pl. I, 2. Aehnliche Scene mit der Schlange auf einer Vase der königl. französ. Sammlung. Die umgebenden Weinranken deuten auf eine bacchische Scene und Vorstellungen des Satyrdramas — und alle diese Scenen auf ein berühmtes *Original.*

§. IV. p. 11 sq. Auf dem bekannten Gefässe der Florentiner Gallerie (bei Inghirami Monum. Etruschi Ser. V. tav. VII. VIII. IX [Tom. V. 1. p. 49 sqq.] abgebildet) hält Raoul-Rochette die von einem jungen Heros verfolgte Nymphe für Thetis, Peleus und Nereus daneben. P. 12. Dieselben drei Personen will derselbe auch erkennen auf einer Vase des Herrn Politi in Girgenti. Aber abgesehen von dem Nichtdasein von Seethieren, Schlangen, oder was sonst diese Scene charakterisiren könnte: so sehe ich doch auf der Abbildung bei Inghirami auch gar Nichts, was einen *Seegott*, wie Nereus ist, bezeichnete; und ausserdem ist auch die Kopfbedeckung der sogenannten Thetis in der zweiten Scene verschieden von der in der ersten.

Pag. 13—15. Der Verf. geht nun noch eine Reihe von Vasenbildern durch, worin er dieselbe Scene nachzuweisen sucht, und gelangt endlich zu dem Satze, dass mit Verfeinerung des Kunstgeschmacks die Schlange und andere thierische Attribute immer mehr verschwinden, indem die Darstellung dahin gelangt, durch die Zahl, Anordnung, Stellung, Geberdung der Personen, sowie durch den Ausdruck, den sie ihnen verleiht, die Scene jener Entführung kenntlich zu machen. Dieser Satz stimmt mit dem Gange, den die griechische Kunst genommen, vollkommen überein. Aber dass in demselben Maasse die Erklärung der Bildwerke schwieriger und unsicherer werde, ergibt sich von selbst; und zweifelhafter wird die Deutung noch, wo fremdartige Attribute, wie der dort angeführte caduceus in Peleus Händen, dabei vorkommen. Wie nun, wenn ein Anderer jenen Merkur- und Heroldsstab für eine Zange erklärte und darin eine Anspielung auf die Verfolgung der Thetis durch Vulcan (siehe oben) finden wollte? Sehr unsicher scheint es auch, aus dem Vorkommen eines Peristyls oder eines Altars auf das *Θετίδειον* zu schliessen — welches letztere sogar eine Burg, von der Thetis genannt, gewesen zu sein scheint (Hellanici fragmm. p. 146 ed. alter. Sturzii, Müller ad Lycophron. Scholia 175, p. 445, — wo p. 446 *Σηπιάς* corrigirt werden muss — so hiess die Gegend — *χωρίον*, — le canton übersetzt der Verfasser. Herodot VII, 191 nennt den Ort *ἀκτή*, Vorgebirge, wo man der Thetis Opfer brachte, weil sie dorten nach vielen Verwandlungen endlich *ἐν σηπίας μορφῇ*, in der Gestalt des Black- oder Tintenfisches, war festgehalten worden). Auf jeden Fall wird von solchen Denkmalen ausgegangen werden müssen, die durch ganz entschiedene Attribute oder durch beigeschriebene Namen hinlängliche Bürgschaft gewähren. Zu der letzteren Gattung hätten wir nach folgender Nachricht, die uns Panofka neulich im Bulletino degli Annali dell' Instituto di Correspondenza archeologica 1829, p. 16 gegeben, einen erwünschten Beitrag erhalten. Es

ist dorten von einer Lancella mit drei Figuren die Rede: „Tetide condotta di Peleo verso un vecchio, che sta in piedi," und es wird dabei bemerkt: „e queste figure sono distinte con greca inscrizione." Aber dann hätte uns Herr Kanonikus Mazzetti, der dorten angeführt wird, doch auch sagen sollen, mit welchem Namen der *Alte* bezeichnet sei, oder sind bloss zwei Namen beigeschrieben?

§. V. p. 17—20. Die von Winckelmann nur kurz angedeutete Erklärung der einen Seite der Portland- oder Barberinischen Vase von Peleus, Thetis und Neptun wird vom Verf. mit Beseitigung anderer auch neuerer Deutungen sorgfältig geprüft und bestätigt und ein Basrelief im Louvre aus der Borghesischen Sammlung damit verglichen und erklärt. Diese letztere Darstellung möchte doch noch ihre Bedenklichkeit haben, da gar kein besonderes Anzeichen jene Begebenheit zwischen Peleus und Thetis andeutet. — In diesem Abschnitte verdienen des Verfassers schöne Erörterungen über die Darstellungen des Orpheus grosse Aufmerksamkeit. Hiermit fällt die Behauptung derer, die da meinen, dass dieses mythische Wesen erst auf römischen Denkmalen vorkomme. Schon altgriechische Gefässe enthalten Scenen aus seinem Leben.

Pag. 20 sq., vergl. Planche V. 1. Eine unedirte Bronze der Florent. Galerie zeigt uns eine auf einem Felsen schlafende weibliche Figur, um deren linken Arm sich eine Schlange windet; neben ihr sieht man den Rumpf eines Baumes. Scharfsinnig erklärt der Verf. sie für die auf dem Pelion schlafende Thetis, in welchem Zustande sie endlich nach langem Widerstreben und mehreren Verwandlungen von Peleus überwältigt ward.

§. VI. p. 21. Nun aber Einreden: Die *Schlange* sei Attribut verschiedener Gottheiten weiblichen Geschlechts, der *Hygiea*, *der Minerva-Polias*, *der Ceres und der Iuno-Sospita*, besonders aber der zum Gefolge des *Bacchus* gehörigen *Nymphen* (Aufzählung der Beweisstellen und antiken Bildwerke), auch der *Quellnymphen*, wobei die Schlange den *Ortsgenius*

darstelle — auch der *Herkyna* und des *Trophonios.* [Auch *Isis*, die in griechischen und römischen Religionen und Bildwerken das Bürgerrecht erhalten, hätte noch angeführt werden können.]

Pag. 22. Diess Alles veranlasst den gelehrten Verfasser, genauer, als bisher geschehen, eine Charakteristik dieser verschiedenen mythologischen Personen zu geben, um die bei dem charakteristischen Schlangenattribut so häufig begangenen Irrthümer zu verhüten. Die Bacchantinnen verriethen sich immer durch Unordnung der Gewandung und Haare, durch die brennende Fackel oder durch den Thyrsus, und würden, so will der Verfasser bemerkt haben, auf dergl. Denkmalen *niemals schlafend* dargestellt (?).

Pag. 23. Die *Quellnymphen* mit dem zuweilen ihnen beigegebenen Attribute jenes Ortsgenius (der Schlange) ruhen auf Urnen, woraus Wasser strömt, oder haben Schilfrohr oder ein Ruder zur näheren Bezeichnung. Hierbei pl. IV. 2. Mittheilung und Beschreibung eines unedirten Gefässes im schönsten griechischen Style im Besitz des Duca Costanzo, Kadmos oder einen seiner Begleiter darstellend. Er hat die Diota und bekämpft die Nymphe der *Marsquelle*, welche durch eine grosse sich über ihr erhebende *Schlange* bezeichnet ist.

Pag. 24. Auf diese Wahrnehmungen gestützt, benennt nun der Verfasser auch eine von Caylus als *Kleopatra* bezeichnete bronzene Figur mit Diadem, Halsschmuck, Armband und Schlange, und ein auf einem geschnittenen Steine dargestelltes weibliches Wesen mit der Schlange, in aufgeregter, durch Unordnung des Gewandes bezeichneter Stimmung (bisher Hygiea genannt) *Thetis;* auch ist er (p. 24, Not. 3) geneigt, die auf Gemmen und sonst vorkommende weibliche waffentragende Figur mit der Schlange eher für eine *dem Achilles die Waffenrüstung bringende Thetis*, als für eine in den Kampf gegen die Troianer ziehende Minerva zu halten.

Pag. 25. Diesen Folgerungen gemäss erklärt der Verfasser auch die eingeschlafene Nymphe, wobei eine Schlange

erscheint (Mus. Pio-Clement. III, 43, und bei Millin, Gal. mytholog. Tom. I, pl. LVI Nr. 325) gegen Visconti, und eine andere weibliche Figur der Borghesischen, jetzt königl. franz. Sammlung (Mus. des antiques I. 14. 18) für eine *Thetis*.

Hier legt nun der gewandte Verfasser eine Vorbemerkung nieder: dass die schlafende *Göttin Thetis*, die in die Gewalt eines *Sterblichen*, *des Peleus*, gefallen, ein sehr schickliches Bild auf *Grabdenkmalen* sei. Hieraus vermuthet der kundige Leser schon das Ziel, welches der Verf. im Auge hat: Es ist die Erklärung der berühmten liegenden Kolossalfigur der vaticanischen Sammlung (Mus. Pio-Clement. II, 44) früher allgemein für eine sterbende Kleopatra gehalten, von E. Q. Visconti aber, mit Zustimmung fast aller Archäologen (auch des Ref., s. Symbolik IV, 116), für die auf Naxos eingeschlafene Ariadne erklärt.

§. VII. p. 25—30. Unser Erklärer sucht nun mit einem Aufwand von Scharfsinn und feiner Beobachtung eine ganz neue Deutung geltend zu machen, dass diese grossartige Gestalt keine Sterbliche, keine Heroine, sondern *die auf dem Pelion schlafende Thetis* sei, ehe Peleus sie überwältigte.

Zwar hat sich der Verf., wie er in der Orestéide p. 210 nachträglich bemerkt, durch die von andern Archäologen aus einer Perinthischen Münze (bei Eckhel D. N. V. II. p. 40 und Mionnet I. p. 412, Nr. 325) gezogenen Schlüsse bewegen lassen, auf dieser Erklärung gerade nicht bestehen zu wollen, mit der beigefügten Bemerkung, dass auf einem Wandgemälde in Pompeii (bei Zahn tab. XXI) die vom Theseus verlassene eingeschlafene Ariadne in einer ganz andern Lage (attitude) und in ganz verschiedener Tracht erscheine, woraus sich wenigstens ergebe, dass es für jene Figur mehrere Typen gegeben habe. Da ihm jedoch hinsichtlich der vaticanischen Antike noch Zweifel übrig geblieben zu sein scheinen, so gibt Ref. in Betreff der in der Achilléide a. a. O. versuchten Beweisführung ihm noch Folgendes zu bedenken. Erstens, ob der Ausdruck der Melancholie, den man in den Gesichtszügen

der vaticanischen Figur wahrnimmt, nicht eher an Ariadne, als an Thetis erinnern sollte. Zweitens muss der Verf. p. 13, Not. 5 selbst annehmen, dass der Caduceus, den er in Peleus Hand erblickt, *im voraus* die friedliche Absicht andeute, womit dieser sich der Thetis nahe. Das wäre doch auch eine Anticipation. Warum sollte also Ariadne nicht auch im voraus oder par anticipation das *Schlangenarmband* als bacchisches Symbol tragen können, wie Visconti annahm? Drittens nimmt der Verf., um aus einem unedirten Basrelief des Mus. Pio-Clem. (welches er p. 28 beschreibt: eine schlafende Frauensperson wird von einem Satyr beschlichen, den aber eine zwischen beiden sich erhebende Schlange verjagt) ebenfalls eine *schlafende Thetis* auszudeuten, zu der Annahme seine Zuflucht, dass Thetis *allerlei* erotischen Angriffen ausgesetzt gewesen sei. — Ganz richtig, Jupiter selbst, sodann Neptun hatten ihre Wünsche auf sie gerichtet (Pindar. Isthm. VIII, 60, Apollon. IV, 795), und Vulcan hatte sie sogar verfolgt und mit seinem Hammer am Fusse verwundet (Phylarchos ap. Tzetz. in Lycophr. p. 445). Allein von einem Beschleichen der Thetis durch einen Satyr wissen wir nichts, und es wäre eine zu dunkle Bildersprache, wenn erotische Wünsche und Verfolgungen anderer Götter durch einen Satyr bezeichnet würden. Möchte der gelehrte Verfasser sich nicht zuweilen durch seinen Scharfsinn zu etwas weit hergeholten Deutungen verleiten lassen? — Endlich ist, ausser jener perinthischen Gruppe, auch die andere auf dem Basrelief des Vulpato (Mus. Pio-Clement. II, tav. 6. II) worauf wir die schlafende Ariadne, umgeben von Dionysos, Eros, und von einer Mänade sehen, meines Bedünkens, für die Viscontische Erklärung der vaticanischen Kolossalstatue völlig entscheidend.

§. VIII. *Denkmale römischer Zeit und Arbeit.*

Pag. 30 sqq. Allgemeine Bemerkung: Wo die wesentlichen Züge der griechischen Denkmale: Kampf der Thetis gegen den Entführer Peleus, Flucht, Verwandlungen, oder wo auch die hierhergehörigen Personen: Nereus, die

Schwesternymphen, oder wo Venus, Pitho, Minerva, Neptun — wo diese wesentlichen Kennzeichen auf röm. Bildwerken fehlen, da sei es misslich, Deutungen auf jene Scene, wie Winckelmann, Zoëga u. A. sie gewagt, anzunehmen. Es sei also irrig, wenn Winckelmann das berühmte Gemälde *die Aldobrandinische Hochzeit*, und eben so irrig, wenn Zoëga ein Basrelief der Villa *Albani* (Zoëga Bassirilievi antichi di Roma Nr. LII, welches letztere eher auf die eben so berühmte Verbindung des Kadmus und der Harmonia zu beziehen sei) auf Peleus und Thetis deuten wollten.

Pag. 31. Da schon die Griechen Figuren eines gewissen Charakters und Habitus auch Gruppen auf analoge Figuren und Situationen übertrugen (wovon lehrreiche Beispiele gegeben werden, z. B. Orest von Pylades unterstützt, auf zwei Personen von der Gruppe der Niobiden übertragen, eine andere Gruppe, gleichfalls *Orestes* und *Pylades* darstellend auf dem schönen Basrelief Grimani [Millin Orestéide pl. III] übergetragen auf *Achilles* und *Antilochos* auf dem Basrelief Mattei [Winckelmann Monum. ined. 130] und auf der herrlichen Gemme *Cherofini* [Homer in Bildern von Tischb. und Schorn IX, 4, vergl. Millin Gal. Mythol. CXXXIII, Nr. 584] ohne dass man mehrentheils sagen kann, welche Darstellung die ursprüngliche sei, so darf man sich nicht wundern, dass die Römer Scenen und Personen griechischer Mythologie auf römische Scenen und Personen übertragen haben, und der im Ganzen richtige Grundsatz, römische Bildwerke aus griechischer Mythologie zu erklären, müsse mit Vorsicht und mit Einschränkung angewendet werden. Die volksthümliche Stadtlegende von *Mars* und *Rhea Sylvia* sei auf diese Weise nach den zwei berühmten Ueberraschungsscenen: der Ariadne und des Dionysos, und der Thetis und des Peleus aufgefasst und gebildet worden. Aus dieser Wahrnehmung erklärt nun der Verf. drei Basreliefs, zwei aus der Sammlung Mattei und eins aus der Rondaninischen. Hierbei wird auch die Abbildung und Beschreibung eines auch in architektonischer Hinsicht

merkwürdigen Basreliefs (pl. VIII. 1. cf. p. 85 sq.) mit lehrreichen Bemerkungen gegeben.

§. IX, p. 36—42. Es folgt eine ausführliche Beschreibung und Erklärung eines kürzlich in Pompeji aufgefundenen antiken Gemäldes (pl. IX). Nach Raoul-Rochette ist es der Traum der Rhea Sylvia, worin ihr Mars mit den Zwillingen Romulus und Remus erscheint. Weiterhin, p. 114, wird diese Erklärung gegen eine andere im Berliner Kunstblatte in Schutz genommen, deren Verf. *die Vermählung des Zephyr mit der Chloris* oder *Flora* in dem Pompejanischen Gemälde finden will. In vorliegender Stelle geht der Verf. zu einer sehr belehrenden Erörterung über das Erscheinen der Pitho (Persuasion, Suada) auf vielen alten Kunstwerken über und theilt uns bei dieser Gelegenheit ein Vasenbruchstück der königl. franz. Sammlung (pl. VIII. 1) mit, auf welchem die Namen *Πειθώ* und *Εὐκλεία* zu lesen sind. Die letztere Vorstellung bezieht der Verf. auf die Penelope.

§. X. p. 42 sqq. Hieran schliesst sich eine Uebersicht einer Reihe von *Grabdenkmalen*, Vasen und Malereien in Gräbern u. s. w., auf denen Delphine und andere Seethiere, Nereiden, Achilleswaffen tragend, Thetis oder auch Achilles selbst — sich alle in der symbolischen Andeutung von der Ueberfahrt der Seele über den Ocean in die *glücklichen Westgestade* oder *Inseln der Seligen* vereinigen.

P. 43. Nr. 3. Der Verf. bemerkt hierbei, dass, ob man gleich den Namen *Thränengefässe* zu sehr ausgedehnt habe, derselbe doch einer Gattung, in der Form von Lecythus besonders, verbleiben müsse. Dahin rechnet er ein zum erstenmal von ihm bekannt gemachtes Gefäss (Lecythus) [pl. XXII, 1], worauf er *die über den Tod Achills trauernde Thetis*, die seinen Helm auf ihren Knieen vor sich hält, nachweist. Die vaticanische Vase mit dem Bilde der Thetis, wie sie auf einem Seeross dem Achill den Brustharnisch überbringt, hat nach Erscheinung dieser Achilléide Inghirami in der Galeria Omerica tav. CLXX nach der getreuesten Abbildung bei Millin

(Peintures de Vases antiques Tom. I, pl. XIV) gegeben und mit des französischen Archäologen, wie mit eigenen Bemerkungen begleitet, wobei namentlich auch über den symbolischen Sinn dieser Vorstellung in Bezug auf die Hoffnung für abgeschiedene Seelen Einiges gesagt wird, II, p. 102. 103. In Betreff einiger Aeusserungen unsers Verf. drückt sich derselbe Gelehrte (zu tav. CLXXI. Part. II. pag. 105 der Gal. Omer.) folgendermaassen aus: „Dai sospetti dei due moderni archeologi Millin e Rochette da me citati sull' uso esclusivamente funebre di questi vasi, pare *che appoco appoco prenda qualche consistenza la mia già avanzata supposizione, che gli antichi non abbiano eseguiti i vasi di terra cotta che posero nei 'sepolcri per altro oggetto, senonchè per servire di simbolo alle misteriose loro dottrine di religione.*" Diese, die ganze Ansicht des hochverdienten italienischen Archäologen charakterisirende Stelle glaubte Ref. in Bezug auf seinen im Eingange zu dieser Relation bemerkten Unterschied von Sensualisten und Symbolikern hervorheben zu müssen. Auch trägt er kein Bedenken, ihm im Ganzen beizustimmen. Wo er sich mit Herrn Raoul-Rochette von ihm trennen muss, wird weiter unten bei der Orestéide bemerkt werden.

Pag. 44—46. Der Verf. liefert ein bisher ganz entstellt gegebenes Basrelief Mattei (pl. VII, 1) und erklärt es mit grossem Scharfsinn von der Thetis und von dem an Libyens Enden auf dem Atlas nach seiner letzten Arbeit ausruhenden Herkules, wobei der Hauptgedanke die Ruhe der Seele sei, die endlich in jene Gegenden gelangt; unterwirft auch gelegentlich das berühmte Basrelief Albani (Zoëga Bassiril. II, 70) einer neuen genauen Betrachtung.

Zuletzt sucht er die Idee *des Schlafs der Thetis*, der in seinen Folgen dem unsterblichen Heroen Achilles das Leben gab, durch Vergleichung mehrerer Grabdenkmale, welche schlafende Frauen darstellen, und wovon mehrere hier zum erstenmal bekannt gemacht werden, auf die allgemeine Vorstellung von einem *glücklichen Schlaf im Tode* zu beziehen.

Aufmerksamkeit verdient, was der Verf. p. 47, not. 8 über die *astrologischen* und *genethlischen Symbole* von Verstorbenen auf Grabmälern sagt, und gewiss hat er Recht, wenn er die Meinung bestreitet, es seien astrologische Ideen und Sinnbilder dem griechischen Alterthum fremd. Lässt sich doch ein grosser Theil der altgriechischen Mythen vernünftigerweise nicht anders, als aus Astronomie und Astrologie erklären. Bemerkenswerth ist auch die Nachweisung einer *gemma astrifera* bei Passeri tav. 102, worauf ein Löwe mit einem Widder unter den Tatzen erscheint — ein Bild, ganz gleich dem auf dem Grabmal der Lais zu Korinthos (Pausan. II. 2. 4), woraus Eckhel die Korinthischen Münzen mit demselben Sinnbild auf dem Revers erklärt (D. N. V. II, pag. 239 sq.). Da uns die Alten über die Bedeutung jenes Bildes auf der Laïs Grab nichts sagen, und da es nicht wahrscheinlich ist, dass die Korinthier sogar auf ihren Münzen die *Raubsucht* einer von ihnen noch im Tode hochverehrten Frau haben verewigen wollen, so geben wir zu bedenken, ob die letztere Erklärung, welche nicht bloss Eckhel, wie der Verf. citirt, sondern auch Winckelmann (Werke I. p. 208 neuest. Dresd. Ausg.) und Jacobs (in Wielands attisch. Museum III. p. 187) aufgestellt, oder ob nicht vielmehr die astrologische unseres Verf. den Vorzug verdiene.

Zweiter Theil. (Deuxième Partie.)

§. I. (mit pl. XI) p. 49 sqq. Der Verf. gibt hier zum erstenmal, wie er versichert, eine ganz getreue Abbildung jener unter dem Namen des *ruhenden Mars* berühmten Statue der Villa Ludovisi in Rom, und erkennt darin den *Achilles.* Er hält sie für eine im römischen Zeitalter gemachte Nachbildung eines edlen Kunstwerks aus der besten griechischen Zeit. Die daneben befindliche Figur eines Knaben erklärt er für den späteren Zusatz eines ungenannten Bildhauers, der aus uns unbekannten Gründen sich diese Veränderung erlaubt habe. — Mit dieser Statue wird eine andere, bisher unbekannte derselben Sammlung hier zum erstenmal verglichen.

Das Material (cipolino) und die Behandlung bezeichnen auch sie als ein Werk der Römerzeit. Die grosse Aehnlichkeit der Stellung und des Ausdrucks, verbunden mit der Abwesenheit des Knaben bei letzterer, werden zu dem Beweise benutzt, dass in beiden nicht der ruhende Kriegsgott, sondern *der düstere über der Rache wegen Patroklos Tod brütende Achilles* zu denken sei. Ref. übergeht hierbei viele treffende Zwischenbemerkungen und macht nur auf den Beitritt des Verf. zu Heyne's Meinung aufmerksam, dass der sogenannte *Borghesische Fechter* — *Theseus* sei (p. 51, Not. 1).

Pag. 51 sqq. Es werden hierauf die verschiedenen antiken Darstellungen des Kriegsgottes durchgegangen. Der Gott athletischer Stärke und des wilden blutdürstigen Muthes, der besonnenen Minerva als solcher schon bei Homer u. a. Dichtern entgegengesetzt, war von Alkamenes, Skopas und Leochares in Sculpturwerken dargestellt worden, ohne dass wir über die Art, wie ihn diese grossen Künstler genommen, etwas Genaueres wüssten. Die älteste Art war, ihn ganz bewaffnet vorzustellen; und der Verf. behauptet, dass das Attribut des *Helms* in allen Statuen, Gruppen, auf Reliefs, in Büsten, auf Münzen, Gemmen, Altären und Thronen das *ständige*, und selbst in Situationen, wo es eigentlich keine Bedeutung habe (z. B. im Vereine mit Venus), das charakteristische Zeichen dieses Gottes sei.

Ein zweites Zeichen sei das Stehen, Gehen ünd überhaupt die rasche Bewegung, und alle Darstellungen des Mars gradivus der Römer seien von den Waffenläufen (Hoplitodromen) oder von dem Bilde jener griechischen Wettläufer mit der Rüstung entlehnt.

Pag. 53 wird der treffliche stehende Mars mit behelmtem Haupte auf dem Candelaber Barberini nebst einigen ähnlichen Darstellungen dieses Gottes betrachtet. In allen diesen ist der Erklärer geneigt, Nachbildungen von dem Ares des Alkamenes anzuerkennen. Hierbei wird auch auf die von allen Archäologen

unbeachtet gelassene Statue neben dem Titelblatte von Paciaudi's *Monumenta Peloponnesia* aufmerksam gemacht.

Pag. 54 sqq. Der Verf. sucht darauf der berühmten Borghesischen Statue (jetzt im Louvre, Bouillon II, planche 15), von Visconti für Achilles erklärt, die von Winckelmann zweifelnd gegebene Benennung *Mars* zu vindiciren, wobei feine Bemerkungen über die Behandlung der Haare in den Bildern dieses Gottes gemacht werden. In dem Ring über dem Knöchel des rechten Fusses erkennt er die Andeutung des bei den Lakedämoniern (nach Pausanias III. 15. 5.) gefesselt dargestellten Ares und macht die starken breiten Formen dieser Gestalt, den Helm, den sie trägt, und den hervorspriessenden Bart als charakteristische Zeichen des Mars geltend. (Hierbei: von den bärtigen Marsköpfen auf Münzen, z. B. von Bruttium, wovon Ref. ein wohlerhaltenes Exemplar vor sich hat, — und Mittheilung einer unedirten Medaille von Metapont mit dem behelmten und bärtigen Marshaupte und mit dem Löwen, dem natürlichen Sinnbilde des Ares, Vignette Nr. 3, p. 114.) — Den noch übrig bleibenden Zweifel, hergenommen von der Stellung und von dem Ausdruck von Melancholie im Antlitze (p. 55: „le mouvement de cette tête doucement inclinée vers la terre, l'air d'abattement et de confusion qui se peint dans cette physionomie, la manière dont ce bras droit retombe de son propre poids le long du corps") sucht der Verf. durch die Annahme zu beseitigen, dass hier an Mars, von Vulcan bei der Venus überrascht und gefesselt (Odyss. VIII — nicht V. — 266 sqq., durch die Fessel am Fuss angedeutet), zu denken sei, eine Scene, die auf Basreliefs als eine beliebte Vorstellung nachgewiesen wird. Auf einem von griechischem Styl, zu Capri gefunden, erscheine Mars auch stehend. — Auch ist der Verf. der Meinung, der von Winckelmann für Phrynon, von Andern für einen gladiator retiarius oder mirmillo gehaltene, von einem Netz umstrickte bewaffnete Heros (auf einer Glaspaste) sei Mars, von Vulcan umstrickt. Doch zuletzt gibt Herr Raoul-Rochette einer andern Erklärung den

Vorzug, wonach sowohl in der Lakedämonischen Bildsäule bei Pausanias (a. a. O.), als in der Borghese-Pariser der *von den Aloïden gefesselte Ares* anzuerkennen wäre (Iliad. V, 385). Man vergl. über diesen Mythus meine Meletemata I. p. 83 und Ans. v. Feuerbachs Fragment über Apollo von Belvedere, Speier 1828, S. 19, Anm. 40, der ebenfalls diese Statue für einen gefesselten Mars hält. — Zuletzt der Ausspruch des Verfassers: Mars erscheine auf keinem alten Denkmale sitzend (aber Plinius XXXV. 5. 4 sah doch in einem Tempel Roms einen sitzenden kolossalen Mars von der Hand des Skopas: „Mars etiam nunc est *sedens* colosseus ejusdem“ etc.).

Pag. 58 kehrt die Untersuchung zur sitzenden Statue Ludovisi (vergl. p. 49 sq.) zurück. Der von allen Archäologen übersehene Zug, dass der Sitzende über seinem rechten Knie die Hände zusammenfaltet, gibt nun zuvörderst zu zwei allgemeinen Bemerkungen Anlass: 1) Ueber die bei den Griechen auch für solche einzelne Geberden fixirte Künstler-Convention („On peut admettre, comme un principe à peu près général, que, dans les monumens de l'art grec, rien n'était laissé à la fantaisie de l'artiste, si ce n'est le détail de l'exécution“ etc.).

2) Ueber das Symbolische der alten Kunst. („En un mot, on voit clairement, par tous les ouvrages de l'antiquité, qu'il y eut un langage symbolique de l'art, qui avoit ses formules consacrées, ses expressions convenues, *et qui était probablement dérivé de cette ancienne écriture figurative*, dont les élémens, participant à la fois de la *forme et de l'idée des objets, avaient fourni les premiers modèles des arts d'imitation.*“ — Möchte aber diese Art, jene feste Norm der Geberden u. s. w. in griechischen Bildwerken zu erklären, den Verf. nicht auf ägyptischen Grund und Boden führen, woher er doch, seinem Systeme gemäss, falls wir ihn recht verstehen, die Anfänge der hellenischen Kunst nicht hergeleitet wissen will?) — Dieselbe Stellung wird darauf, zunächst nach dem Hauptzeugnisse

des Pausanias (X. 31. 5), in der Art, wie Polygnot in der Lesche zu Delphi den Hektor dargestellt, nachgewiesen und aus Stellen der alten Dichter und Prosaiker wie aus antiken Denkmalen und namentlich geschnittenen Steinen der Beweis geführt, dass diese Art zu sitzen ein allgemein angenommenes *Zeichen der Trauer* war, wobei gelegentlich von einer Figur unter den Sculpturen vom Parthenon (Elgin Marbles), sowie von der berühmten Gemme mit den fünf Helden vor Theben, welche Raoul-Rochette dem Style nach für älter, als die Polygnotischen Gemälde hält, auf eine sehr belehrende und geistreiche Weise gehandelt wird. Auch wird die Meinung Begers und Goris, dass der ähnlich dargestellte junge Held auf einem geschnittenen Stein in der Florentiner Galerie (s. planche XI, Nr. 2 bei Raoul-Rochette) Philoktet sei, mit Gründen widerlegt (vergl. oben). Ingleichen wird die für Agrippina oder für Ilithyia gehaltene weibliche Figur in ähnlicher Haltung auf einer Gemme bei Maffei scharfsinnig für die trauernde *Elektra* erklärt und die Deutung Millins, der die ähnliche sitzende Figur eines Alten auf dem silbernen Diskus der königl. Sammlung in Paris, gewöhnlich Schild des Scipio genannt (vergl. Millin Gal. Myth. CXXXVI, Nr. 587) für Phönix erklärte, durch das wunderbare Vorkommen derselben Figur in derselben Scene auf einer Nolanischen Vase entscheidend bestätigt. — Wenn der Verf. diesem Kreuzen der Hände über dem Knie ferner die Wendung gibt, dass es ein Zeichen der Unglück und Trauer andeutenden Genien sei (p. 63): so mag diess auf dem von ihm beschriebenen unedirten Gefässe Santangelo in der Scene, wo Medea erscheint, seine Richtigkeit haben; meines Bedünkens aber nicht in der Scene von Paris (wahrscheinlicher Anchises) und Venus (bei Schorn: Homer nach Antiken VII. 3. und bei Inghirami Galleria Omerica tav. 189), wo der eine Genius nur mit der einen Hand sein Knie anfasst — denn nur das *Umschlingen des Knies mit beiden Händen* wird uns ausdrücklich von den alten Schriftstellern als das Zeichen der Trauer angegeben. Auch

scheint es mir bedenklich, wenn Herr Raoul-Rochette jener Geberde nun noch die Umdeutung auf den *rächenden Genius* (ἀλάστωρ) geben will. — Diess Alles führt endlich den Verf. (p. 64) zu dem Schlusse, dass die Ludovisische Statue *der trauernde Achilles*, und dass die ganz ähnliche Darstellung auf der Florentiner Gemme eine Nachbildung derselben sei. Auch sucht der Verf. zuletzt noch aus Ilias IX, 523 ff. die in den Gesichtszügen bemerkbare Aehnlichkeit des Ludovisischen Heros mit Meleager zu erklären und zu zeigen, dass, wenn auch das kurze Haupthaar (als allgemeine Eigenheit des heroïschen Costümes) nicht ein entscheidender Beweis sei, jener Achilles müsse in der Trauer über des Patroklos Tod, nach der Weihung seiner Haarlocken, gedacht werden, — dieser Nebenumstand doch der Erklärung günstig sei, dass hier nicht sowohl an den über die ihm entrissene Briseïs trauernden Achill, als vielmehr, wie auch das Schwert in seiner Hand andeutet, an Achilles im *aufgeregten Schmerzgefühl über Patroklos Fall* gedacht werden müsse.

Pag. 65 ff. Der Verf. schreitet zur Lösung des letzten Problems — nämlich jener Verbindung eines Genius mit der ächt-griechischen Heroenstatue der Sammlung Ludovisi, und musste diese Lösung um so mehr versuchen, als E. Q. Visconti hauptsächlich in dieser Begleitung *den Mars* erkannt hatte. Raoul-Rochette sucht nun vorerst zu zeigen, dass der von der Venus entwaffnete Mars und der mit seinen Waffenstücken spielende Amor erst eine römische, aus Schmeichelei gegen Cäsar und seine Nachfolger aufgekommene Idee sei, während der Grieche von seinem ernsten Ares dieses anmuthige Spiel ferne hielt, und dass auch schon auf dem Kasten des Kypselos Ares die Aphrodite wegführend (Pausan. V. 18. 1) — nicht sie ihn lockend vorgestellt war, — Ref. setzt hinzu: wie auch schon in jenem alten Liede der Odyssee (VIII, 290 ff.) Ares die Aphrodite ihm zu folgen überredet.

Um nun die Erscheinung eines Liebesgottes mit der Idee des über Patroklos Tod trauernden Achilles zu vereinigen, könnte man zwei Umstände geltend machen: Einmal dass

Antilochos, des Achilles *Liebling*, ihm zum Troste von den griechischen Helden gesendet war, und dass sich überhaupt bei Schriftstellern und auf Denkmalen viele Züge finden, die auf eine enge Verbindung des Achilles mit dem Antilochos hinweisen (Ref. erinnert hierbei an des Sophokles Drama: *Ἀχιλλέως ἐρασταί*, vielleicht ein drama satyricum. — Ueber das enge Verhältniss des Achilles und Antilochos, und dass man diesen absichtlich als Boten wählte, um dem Achilles des Patroklos Tod zu melden, vgl. Heyne ad Iliad. Vol. VI, p. 260, Philostrati Imagg. II, 7 mit den Anm. von Jacobs und Welcker, p. 437 sqq.). — Sodann dass nach einigen Merkmalen an der Ludovisischen Statue man schliessen könnte, sie sei ehemals in einer Gruppe mit Antilochos vereinigt gewesen, wonach also der Eros Sinnbild dieser tröstenden Männerfreundschaft wäre. Jedoch wenn gleich solche Anspielungen den griechischen Sitten nicht fremd seien, scheine gleichwohl Eros hier vielmehr ein Symbol des Trostes der Liebe zu sein, der dem Achilles durch die Zurückführung der Briseïs und sieben anderer gefangener Jungfrauen demnächst werden soll. Diess gibt dem Verf. Gelegenheit, sich, mit Hinweisung auf eine Reihe von antiken Bildwerken, über die allgemeine Sitte der griechischen Künstler zu verbreiten, Gemüthsbewegungen und besonders Liebesleidenschaften durch Verbindung von Eroten, Sirenen, von Peitho mit den Gestalten der Hauptpersonen anzudeuten. Weil Hr. Raoul-Rochette p. 67, not. 9 bei diesem Anlass einen geschnittenen Stein bekannt zu machen verspricht, worauf der delische Apollo mit seinem Bogen in der rechten und mit den drei Grazien auf der linken Hand erscheint, so mache ich ihn auf eine merkwürdige Athenische Silbermünze des Kronprinzen von Dänemark aufmerksam, die uns auf dem Revers den sehr alterthümlich ägyptisch costümirten Apollo gerade mit denselben Grazien zeigt — bei Sestini Descrizione d'alcune Medaglie Greche di S. A. R. M. Cristiano Federico Princ. Ered. di Danimarca, Firenze 1821, Tav. II, Nr. 6, vergl. Text p. XVI.

Pag. 67. Ueberblick der Resultate der ganzen Untersuchung: 1) Die Statue Ludovisi hat keinen Zug, kein Attribut, wie sie von Mars bekannt sind. 2) Die Züge und zarten Formen dieser Figur, mit dem Ausdruck der Melancholie im Gesicht, passen auf einen jungen griechischen Helden. 3) Die Stellung spricht einen Zustand der Traner aus. 4) Keine Lage ist vereinbarer mit allen Erscheinungen an dieser schönen griechischen Heldenstatue, als die des über den Tod des Patroklos betrübten und auf Rache sinnenden Achilles. 5) Ist endlich, was der Verf. doch bezweifelt, der zu den Füssen des Helden erscheinende Amor kein späterer Zusatz, so deutet er die Natur der Tröstungen an, die den Schmerz Achills beschwichtigen sollen.

§. II. p. 68 ff. Angabe der drei Lebensperioden des Achilles: erstens Geburt, Erziehung und Aufenthalt auf Skyros, zweitens seine Thaten und Schicksale, die Inhalt der Iliade sind, drittens seine letzten Heldenthaten, sein Tod, seine Vergötterung und die ihm gebrachten Todtenopfer mit einer vorläufigen Uebersicht der Dichterstellen und Kunstwerke, deren Gegenstand diese Lebensperioden des Achilles sind. Ref. bemerkt hierbei: Die meisten Sagen von des Achilles wandelbarem Geschick waren in der kyprischen und anderen kyklischen Dichtungen besungen, aus diesen von den Logographen aufgenommen und, wie es scheint, zum Theil etwas modificirt, endlich aber von den tragischen Dichtern nach den Forderungen des Drama freier behandelt worden. Z. B. was die gleich folgende Begebenheit auf Skyros betrifft, so weiss Homer von der Aufsuchung des unter Lykomeds Töchtern versteckten und verkleideten Achilles nichts; vielmehr werden Ulyss und Nestor selbst zum Peleus von den Atriden gesendet, um von ihm die Entlassung seines Sohnes zum Kriege zu begehren (Iliad. IX, 668). Auch über die Schicksale des Achill auf der Insel Skyros, und mit welcher Jungfrau er dorten den Neoptolemos erzeugt, sowie fast über alle Umstände dieser erotischen Begebenheit, waren die Sagen sehr ver-

schieden. Man vergl. Pausan. X, 26, 1, wo die kyprischen Gedichte angeführt werden, und den Leydner Scholiasten zu Iliad. XIX, 332; und da diese Jugendliebe des Achilles der Inhalt einer Sophokleischen Tragödie gewesen war, so wird sich der Dichter auch hierbei seiner dramatischen Freiheiten bedient haben, vergl. Sophocl. fragmm. p. 77 ed. Bothe.

Pag. 69 ff. Es folgt die Beschreibung und Erklärung eines hier zum erstenmal edirten (Pl. XII) Basreliefs aus der Villa Panfili in Rom, *Achilles unter den Töchtern Lykomeds* darstellend. — Nach Absonderung der durch Punkte angedeuteten Ansätze auf beiden Seiten bleiben zwölf Figuren, worunter Achill als Hauptperson die Mitte einnimmt. Trotz der starken Beschädigungen, die diess Basrelief erlitten, zieht es den Kenner durch geistreiche lebendige Behandlung und durch Neuheit der in die Handlung gelegten Motive an. Wir können dem Verf. in der gelehrten und scharfsinnigen Auffassung der einzelnen Züge (wobei er sehr glücklich die Erzählung des Statius benützt) nicht folgen, woraus sich in Vergleich mit anderen Bildwerken desselben Inhaltes ergibt, dass dieses Basrelief eine der gelungensten Darstellungen jener Erkennungsscene ist, worin sich Achilles unter den Töchtern Lykomeds und selbst noch in Frauenstracht durch die erwachende Kampflust verräth. Der Verf. erkennt darin ein Werk des alt-griechischen Styls, der durch wenige symbolische Zeichen und Züge den darzustellenden Gegenstand vollkommen klar zu machen wusste.

Pag. 70. Zustimmung des Verf. zu der Meinung, dass die Statue des sogenannten *Clodius* in der Villa Panfili Achilles unter den Töchtern des Lykomed, dagegen die für Achill gehaltene Statue zu Sanssouci *Apollo Musagetes* sei.

Durch Hülfe jenes Basreliefs werden noch einige von Winckelmann u. A. unrichtig erklärte Bildwerke auf denselben Gegenstand bezogen, und besonders das merkwürdige Fragment eines Basreliefs im Louvre (s. Déscript. du Muséum des Antiques Nr. 656, p. 251), worauf unter andern charak-

teristischen Zügen Achilles unter Lykomeds Töchtern sitzend und die Lyra spielend erscheint (planche XXII, Nr. 2), auf eine musterhafte Weise zum erstenmal richtig erklärt; woraus auch Statius (Achilleid. I. 566—572) ein erwünschtes Licht gewinnt.

Pag. 72—74 wendet Raoul-Rochette diese gewonnenen Aufklärungen auf zwei berühmte, aber von den Meisten falsch erklärte Monumente an, auf den sogenannten *Sarkophag des Alexander Severus* (jetzt bei Inghirami Galleria Omerica, Nr. XXII) und auf ein anderes Basrelief bei Winckelmann (Monumenti inediti Nr. 124 und bei Inghirami Nr. XXIII) und bringt, besonders bei dem ersteren verweilend, eine ganze Reihe neuer Gründe vor, wodurch die Heyne'sche Meinung, dass hier nicht der Streit Achills mit Agamemnon wegen der Briseïs, sondern *Achilles* von Ulysses (in Begleitung von Diomed und Nestor, wie der Verf. annimmt) unter den *Töchtern des Lykomedes entdeckt* dargestellt sei, über allen Zweifel erhoben wird. Wenigstens dem Ref., der die Abbildung dieser Basreliefs vor sich hat, bleibt in dieser Hinsicht auch nicht der geringste Zweifel mehr übrig; vielmehr bedauert er, dass dem hochverdienten Inghirami die Unbekanntschaft mit der Heyne'schen Erklärung ein Hinderniss gewesen, diese beiden Scenen nach ihrem wahren Inhalte zu würdigen und diesen Bildern, statt sie zu Iliad. I. 182—184 zu stellen, in der Introduzione ihre natürliche Stelle anzuweisen. — Uebrigens wird von Andern neben Ulysses unter den nach Skyros Abgesandten Palamedes, von Andern Phönix und Nestor genannt, vergl. Hygin. fab. XCVI mit Munckers Note p. 178, vergl. Fuchs de variet. fabul. Troicar. p. 85.

§. III. p. 74. Denkmale der zweiten Lebensperiode des Achilles. Zuerst die Abreise der Chryseis. Neuentdecktes Wandgemälde von Pompeji. (Da die pl. XV nachgeliefert werden soll, so musste Ref. die Darstellung im Umriss [bei Inghirami Gall. Omer. Tav. XXI] mit der Beschreibung des Hrn. Raoul-Rochette vergleichen, — aber auch schon danach muss

er dem hohen Lobe beistimmen, das der französische Archäolog diesem naiven, einfachen und anmuthigen Bilde ertheilt.

Mit Recht macht auch Inghirami (p. 62) auf die ächt künstlerisch geordnete Pyramidalgruppe im Vordergrunde aufmerksam; aber darin weicht er von Raoul-Rochette ab, dass er in den beiden Führern der Chryseis zwei Sclaven sehen will, während der französische Erklärer in dem ganz jungen Menschen einen Tempelknaben (camillus) erblickt — zur Andeutung der Priesterwürde des Vaters der Jungfrau — eine feine und durch gültige Belege unterstützte Bemerkung. Und hätte Herr Inghirami des Verf. Beweise, dass Ulysses nicht immer mit der Schiffermütze, sondern zuweilen mit dem Helm erscheint, gekannt: so würde er vielleicht seinen Zweifel über diese Figur neben Diomedes zurückgehalten haben. In den Bemerkungen über die Tracht des älteren Führers stimmen beide Erklärer mit einander überein.

Pag. 75—77. Ein zweites Pompeianisches Gemälde (pl. XIX, vergl. Inghirami, Gall. Omer. tav. XXXII mit dem Text pag. 75 sq.) stellt die Abholung der Briseis durch die Herolde des Agamemnon dar. Auch hierbei sind mehrere gelehrte und treffende Bemerkungen dem Verf. eigen: die Vergleichung anderer Denkmale desselben Inhaltes, mit Beseitigung einer unrichtig dahin gezogenen Gemme; die Note über den Gebrauch des Elfenbeins zu Verzierungen bei den Alten; die Erklärung der Figur des nachsinnenden Mannes hinter Achills Thron. Es ist Phönix. Ueber die Briseis in diesem merkwürdigen Gemälde sagt Raoul-Rochette: „Son attitude, son ajustement, l'expression de son visage, où se peignent la surprise, le regret et la pudeur, composent une figure pleine de grace et de naturel.“ Gleiches Lob ertheilt er der Gestalt des Achilles. Was aber dieses Gemälde vorzüglich auszeichnet: die Anordnung der Figuren auf mehreren Planen, ganz gegen den gewöhnlichen Basreliefstyl in antiken Malereien, die Schönheit der Zeichnung u. s. w.: alle diese Vorzüge leiten den kundigen Erklärer zu der gewiss richtigen

Vermuthung, dass wir hier die Copie eines trefflichen griechischen Originalbildes vor uns haben. Und wenn wir nun die Fertigkeit und Anmuth der Zeichnung und andere Verdienste dieser Malereien in einer kleinen Campanischen Landstadt römischer Periode erwägen, und die besseren Wandgemälde aus der römischen Zeit damit vergleichen, so werden wir ohne Zweifel der Schlussfolge des Verf. beitreten: dass die Kunst der griechischen Malerei, die sich noch in ihren späten Nachschöpfungen so löblich erweist, auf ihrem früheren Gipfelpunkte und in den Werken eines Apelles, Protogenes und Nikias den Leistungen der Sculptur unter den Händen eines Phidias, Praxiteles und Lysippos im geringsten nicht nachgestanden haben werde.

§. IV. pag. 78 sqq. (vergl. pll. XIII und XIV). Ein in Pästum gefundenes Gefäss wird mitgetheilt und vom Verf. beschrieben. In der Angabe des Gegenstandes stimmt Raoul-Rochette mit den Herren Jorio, Gerhard und Panofka, die denselben Gegenstand behandelt haben, überein. Alle erkennen in diesem Vasengemälde den Unmuth und die Unbeugsamkeit des über die Wegführung der Briseis zürnenden Achilles, der den von Agamemnon an ihn geschickten Gesandten Ulysses, Ajax und Phönix keine Nachgiebigkeit zeigt — nur in einzelnen Erörterungen sind sie verschiedener Meinung. Unser Verf. macht dabei einige eigene Bemerkungen, z. B. wenn er in den zwei aufgezäumten Rossen die Andeutung der dem Achilles versprochenen zwölf Rosse (Il. IX, 170) erkennt. — Auf dem unteren Plane dieses Gefässes ist eine Scene dargestellt, die Raoul-Rochette als unabhängig von der oberen betrachtet. Die in lebhafter Bewegung vorgestellten Männer und Frauen haben zum Theil Waffen (eine ein Instrument wie ein Joch) in den Händen. Diess gibt dem Verf. zu einigen Anmerkungen über die Waffentänze Anlass; und weil eine der Frauen über dem Peplus eine Nebris trägt, so ist der Erklärer geneigt, in diesem Tanze die Dionysische Pyrrhiche anzuerkennen, ohne doch den Tanz θέρμαστρις

auszuschliessen, mit einem Worte, er deutet diese Scene als einen mystisch-kriegerischen Tanz. Scharfsinnig ist des Verf. Wahrnehmung, wonach durch die verschiedene Bekleidung (einige Personen haben die reiche ionische, andere die leichte dorische Tracht) die achäische und die dorische Bevölkerung, die in Pästum unvermischt geblieben (s. Raoul-Rochette, Histoire des Colonies grecques III. p. 244—246) bezeichnet sei.

Pag. 80 sq. Gestützt auf Homer und Statius, wie auf die in obigem Vasenbilde vollständige Erscheinung der in jener Scene nothwendigen Personen eignet nun der Verf. noch verschiedene antike Denkmale, Basreliefs und Vasen, denen man andere Deutungen gegeben, jener Achilleischen Begebenheit zu und bemerkt dabei auch den charakteristischen Zug, den Achilles barfuss sitzend darzustellen (Philostrati Epist. XXII). In der gedachten Stelle (p. 922 sq.) wird dasselbe aber auch von Ajax bemerkt, und die Archäologen werden nun nach antiken Bildwerken auszumitteln haben, welcher Ajax hier gemeint ist.

§. V. p. 81 sqq. Es folgt die Betrachtung der Denkmale, welche die Rückkehr Achills in den Kampf nach Patroklos Tod darstellen. Zuvörderst die ὁπλοποιΐα oder Vulkans Waffenschmieden, wobei der Verf., damit man nicht ferner die Waffenbereitung für Aeneas mit der für Achilles verwechsele, das Kriterium angibt, dass dort Minerva, hier Thetis neben Vulkan erscheine. — Sodann die Uebergabe der Waffen an Achilles, mit geringerer Abweichung auf den geschnittenen Steinen, als auf anderen Denkmalen. Hierbei ein Blick auf die Etrurischen Monumente mit diesem Gegenstande, und gute Bemerkungen über die etruskischen Endigungen der griechischen Namen auf ος, ης und ευς in ein e, z. B. Achile statt Ἀχιλλεύς und über den altgriechischen Charakter des χ. — Aber die Erklärung *ECHSE VMAILE* durch ἔπηξε Εὔμηλος möchte Ref. nicht vertheidigen, wenn gleich die Bemerkung, dass ἐπηξε von Erzarbeit auf mystisch-etrurischen

Denkmalen üblich sei, wohl begründet scheint. Darauf weist der Verf. nach verschiedenen Denkmalen in der Stellung des die Beinschienen anlegenden, sich bückenden und einen Fuss auf eine Erhöhung stellenden Achilles den Grundtypus so mancher ähnlichen Stellungen von Helden nach, worin man ehemals den *Cincinnatus* zu sehen glaubte, welche aber auf mehrere griechische Heroen, namentlich auf *Iason*, zu beziehen sind, wie denn auch auf dem Friese des Parthenon unter den elginischen Marmorn eine schöne Jünglingsgestalt eine ganz ähnliche Stellung hat.

Pag. 83 sqq. Diess führt den Verf. zur Erklärung des Vasenbildes, das hier nach einer Zeichnung in der königlich französ. Sammlung zum erstenmal bekannt gemacht wird (pl. XVI). Das Gefäss gehört dem Herrn Michel Fortunato zu Neapel. Zuvörderst macht Herr Raoul-Rochette auf die in der angegebenen Stellung sich rüstende männliche Figur (nach ihm *Achilles*) aufmerksam und hebt dabei zwei Merkmale hervor: die Seitenflügel, welche am Helm hoch emporragen (aigrettes), worin der Erklärer, ohne doch zu entscheiden, eine mystische Andeutung zu erkennen geneigt scheint. — (Ich bemerke hierbei, dass auf der Florentiner Vase bei Inghirami Monumenti Etrusche Serie V, tav. VIII ein Held, worüber mit alten Charakteren Σελίνιχος geschrieben steht, gerade solche hohe Seitenflügel an seinem Helme hat). — Sodann weist er die hier zur Befestigung der Beinschienen an den Knöcheln besonders deutlich sichtbaren silbernen Ringbänder (ἐπισφύρια)nach und macht bildliche Denkmale wie Homerische Stellen gegen die Behauptung Welckers geltend, dass jene Ringe nur ein Theil des weiblichen Schmuckes gewesen. Von der dem Helden gegenüberstehenden weiblichen Gestalt sagt der Verf.: „Vis à vis d'Achille, une femme *Thetis* elle même, vetue d'une longue tunique à manches ouvertes retenues avec des boutons," und nennt in der Note diese Art von Tunika altgriechisch, und auf griechischen Denkmalen den Göttinnen erster Ordnung eigen, auf römischen

aber der Iuno, den Musen und den Kaiserinnen. Für Knöpfe kann man allerdings die im Umrisse oben an der Tunika angedeuteten Kreise nehmen. Da aber der Verf. darauf die Stelle Aelians V. H. I. 18 bezieht, worin von *περόναις* die Rede ist, so wäre vielleicht der Ausdruck *agrafes* genauer gewesen. Dasselbe Wort kommt in der Hauptstelle, worin von der Veränderung der Athenischen Frauentracht geredet wird (Herodot. V. 87. 88) vor. Sehr deutlich erklärt sich darüber der neulich in G. Io. Bekkeri Specimen Philostrateum p. 110 herausgegebene Scholiast des Philostrat, zu welcher Stelle ich mehrere Nachweisungen auch hinsichtlich der Vasengemälde gegeben habe, die ich hier nicht wiederholen will. Hier will ich nur in Betreff des vorliegenden Vasenbildes noch bemerken, dass man, wenn mit dem Verf. die angeführten Stellen der Alten auf die hier vorkommende Figur angewendet werden sollen, jene am Oberarm und über den Achseln sichtbaren Kreise als *Ringe der Spangen* (*πόρπαι*) betrachten muss, worin die Zungen (*περόναι*) befestigt waren, womit die dorische Tunika, die nur aus zwei länglich-viereckigen Stücken Tuch bestand, über den Schultern befestigt wurde. Unter der Brust diente der Gürtel, sie zusammenzuhalten. — Der Verf. fährt in der Beschreibung des Gewandes fort: „et son péplus deployé autour d'elle et passé sur le bras gauche," erklärt *diesen* Peplus als einen die Thetis recht eigentlich bezeichnenden Anzug, und wendet diese Bemerkung zur Kritik einiger von Andern gegebenen Erklärungen antiker Kunstwerke an. — In dieser linken Hand erblicken wir weiter die Lanze und in der rechten das in der Scheide ruhende Schwert. Ueber beiden Gestalten schwebt ein bekleideter weiblicher Genius mit ausgebreiteten Flügeln, in beiden Händen eine reichgestickte Binde über den Scheiteln der unteren Figuren haltend, und desswegen vom Verf. für eine Siegesgöttin erklärt. Diese breitere Binde betrachtet unser Erklärer hier und auf mehreren griech. und etrurischen Denkmalen als ein Symbol der Vergötterung und unterscheidet sie in so fern von der

schmäleren taenia als der gewöhnlichen Siegerbinde. — Herr Raoul-Rochette handelt darauf noch von verschiedenen Monumenten, namentlich Vasenbildern, worauf er, mit verschiedenen Modificationen, dieselbe Scene: *Thetis dem Achilles die von Hephästos bereiteten Waffen übergebend*, nachzuweisen sucht, und gedenkt auch der Darstellungen, die uns an der Stelle des Achilles einen Satyr zeigen, mit eingestreuten Bemerkungen über die Travestirungen, die jene Scene im Drama Satyricum erfuhr, und wobei er uns mehrere dieser noch unedirten Vasenmalereien nachzuliefern verspricht. Hierbei müssen besonders drei Kennzeichen dem Verf. zum Beweise dienen, dass in allen diesen Scenen an Achilles und Thetis zu denken sei: der oft vorkommende grosse runde Thessalische Schild, wobei auch an das Beiwort λευκάσπιδες in den Tragikern erinnert wird; die weissen Füsse der Thetis (mit Hinweisung auf das Homerische: ἀργυρόπεζα), und der oben beschriebene Peplus derselben weiblichen Figur, die dadurch als Thetis (τανύπεπλος bei Homer) bezeichnet werde. — Allein was das erste betrifft, so muss der Verf. selbst eingestehen, dass der Argolische Schild ebenfalls gross und rund war, und λευκάσπιδες (weissschildige) hatte Sophokles die Argiver überhaupt genannt (s. Heyne Observv. ad Iliad. XXII, 294 und daselbst Eustathios und die Scholien). Die Beziehung der weissen Füsse in einem einzigen Vasenbilde auf die Thetis möchte unsicher sein, und nicht eben viel sicherer die Bekleidung mit dem weiten Peplus, so lange nicht aus ganz unzweifelhaften Bildwerken der Beweis geführt ist, dass diese Art von Anzug nur allein der Thetis eigen sei. — Unter diesen Umständen möchte daher Ref. auch in Betreff des pl. XVI zum erstenmal gegebenen und ausführlich beschriebenen Vasenbildes (s. oben) die Zurückhaltung loben, womit Herr Inghirami, der in der Galleria Omerica tav. CLXXIV eben dieses Bild (pl. XVI) und dessen Deutung von Herrn Raoul-Rochette entlehnt hat, sich über die letztere Scene in seinem Texte p. 112 ausspricht: „Non si può rigorosamente negare

al dotto interprete l'allusione di questa rappresentanza ad Achille, ma vi si possono interporre dei dubbi; inquantochè la frequenza di vedere nei vasi dei giovani che riccvono delle armi da una donna, è tale che non ci permette di giudicarli tutti significativi d'Achille" etc.

§. VI. p. 85 sqq. Es folgt Achills Rache, an Hektors Leichnam verübt. Nachdem der Verf. auf Bildwerke römischer Zeit, Basreliefs, Gemmen und Lampen mit diesem Sujet einen Blick geworfen und eine fälschlich hierher gezogene Darstellung auf Pelops und Oenomaos zurückgeführt hat, verweilt er bei den sehr merkwürdigen Malereien jenes Inhalts auf drei Lecythis (balsamari) sicilischer Fabrik im griechischen Urstyl mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde. Die eine befindet sich in der Sammlung des Herrn Hope, die zweite im Museo Borbonico in Neapel, die dritte erst ein Eigenthum des Herrn Politi in Girgenti jetzt des Herrn Raoul-Rochette selbst (vergl. pl. XVIII. 1 et 2). Auf diesen Gefässen erscheinen die wesentlichen Züge jener Handlung im alterthümlich-homerischen Geiste aufgefasst mit lehrreichen Modificationen in den Beiwerken. Darüber verbreitet sich nun der Verf. mit eingestreuten schätzbaren Bemerkungen. Ref. hebt das Bedeutendste hervor: Achill erscheint mit Automedon auf der Quadriga des Hektor. Dass der vom Wagen nachgezogene Leichnam des Letzteren bärtig ist, war allgemein angenommene Gewohnheit, aber dass Achilles auch bärtig erscheint, ist ein den Denkmalen altgriechischen Styls eigenthümlicher Typus für alle Heroen. Das Bild des Skorpion auf dem Schilde des Achilles bezieht der Verf. auf Ares. In einer weissfarbigen Rundung über Hektors Leichnam erkennt er die unsterbliche Aegide, womit Apollon die Reste des Helden vor Verwesung schützte (Iliad. XXIV. 18). In dem bewaffneten Genius (als solchen bezeichnen ihn die Flügel auf einer dieser Vasen) über dem Wagen wird mit Bezug auf Hesiodeische und Homerische Stellen und auf den Kasten des Kypselos (Pausanias V. 19. 1) *der Schrecken* (φόβος)

vermuthet, und diese Erklärung mit der sichtbaren Wirkung von Furcht auf die den Wagen umgebenden Helden, sowie durch das Bild eines Hasen auf dem Schilde eines derselben zu erweisen gesucht. Seitdem aber hat ein griechisches Gefäss des Prinzen von Canino, worauf in derselben Scene *ΠΤΡΟΚΛΟΣ* (sic) beigeschrieben, den Beweis gegeben, dass diese Figur vielmehr der Schatten des Patroklos ist, wodurch also die unerbittliche Rache des Achilles motivirt erscheint (s. Herrn Raoul-Rochette im Journal des Savans 1830, Févr. Mars). Vielleicht berechtigt dieses Sinnbild (nach meiner Muthmassung), noch mehr aber die Epheukränze, welche eins dieser Bilder umgeben, sowie die lange satyrische Tunika des Achilles auf der Hope'schen Vase, zur Vermuthung, dass diese letztere Darstellung Züge aus dem Satyr-Drama aufgenommen. Die auf der Borbonischen Vase (Pl. XVII) gegen den Hektor drohend sich erhebende Schlange bezeichnet Herr Raoul-Rochette nach ähnlichen antiken Bildwerken als Sinnbild des Todes und der Zerstörung („un signe de destruction et de mort"). Hierbei muss man meines Bedunkens im vorliegenden Falle stehen bleiben, und die Schlange, als Attribut der Gorgone und der *Furien*, zeigt hinlänglich, dass alle andere vom Verf. erwähnten Bedeutungen der Schlange hierher nicht gehören. Da der Verf. hierbei die auf Vasenbildern oftmals erscheinende *Sirene* als ein Bild des Todes erwähnt und künftig diesen Satz weiter zu erörtern verspricht, so benutze ich diese Gelegenheit, an die Stelle des Chors in Euripides Helena vs. 168 ff. zu erinnern: *πτεροφόροι νεανίδες — Παρθένοι, χθονὸς κόραι — Σειρῆνες κ. τ. λ.*, wo also die Sirenen Töchter der finsteren Erde genannt und *nebst Proserpina* aufgefordert werden, die Trauergesänge um die Todten zu begleiten. Die Bilder von Sirenen auf Gräbern waren nicht ungewöhnlich: aber Platon kennt auch Sirenen in der Unterwelt neben Hades (im Cratylus p. 403, d. — eine Stelle, welche Heindorf pag. 70 sich nicht zu erklären wusste. —

§. VII. p. 89 sqq. *Leichenfeierlichkeiten des Patroklos und Loskaufung von Hektors Leichnam.* Der Verf. bemerkt die grosse Anzahl antiker Bildwerke mit dieser letzteren Scene, und liefert bei dieser Gelegenheit (p. 49, zweite Vignette) und erklärt zum erstenmale ein mit Schrift versehenes Fragment einer Tabula Iliaca in der königl. französ. Sammlung. — Der Hauptgegenstand dieses Abschnitts sind aber solche Bildwerke, worauf die Opferung von Trojanern auf des Patroklos Scheiterhaufen vorkommt, von der Hand des Achilles selbst verrichtet. Nach einigen Vorbemerkungen über den Ursprung der griechischen Menschenopfer wird auf die archäologische Merkwürdigkeit der die Scene der Iliade (XXIII, 138—178) darstellenden Denkmale aufmerksam gemacht. Es werden fünf Scenen dieser Art auf ehernen Kisten (cistae mysticae genannt, vermuthlich sämmtlich aus Palestrina [Praeneste]) angeführt, und die merkwürdigste derselben, jetzt in Paris, auf pl. XX, 1 et 2 in getreuer Abbildung mitgetheilt und vom Verf. gelehrt erläutert. Diese Kiste zeigt oben auf dem Deckel drei von Seethieren getragene Nymphen, welche Waffenstücke in den Händen haben, gleichsam als Vorspiel der Todtenfeier, welche Achilles seinem Freunde Patroklos bereiten will. Seitdem hat Inghirami (Galler. Omer. II, 96) Raoul-Rochettes Erörterungen über diese Deckelbilder mit mehreren theils einschränkenden, theils bestätigenden Bemerkungen begleitet. Er theilt daselbst (tav. 167) diese Bildwerke selbst mit und macht gegen den Ausspruch des französischen Archäologen: dass die von Seethieren getragenen Waffenbringerinnen *durchaus nicht für Thetis* mit zwei ihrer Schwestern, sondern für Nymphen gehalten werden müssten, weil sie fast ganz nackt dargestellt seien, folgende Einwendung: „Io peraltro mi reputo dispensato dal seguire si rigorosamente una tale osservazione, se rilevo che le tre donne qual più qual meno ampiamente son munite di un velo. Nè maggiormente coperte d'alcune di esse vedonsi le figure muliebri che trasportate da mostri marini, ed avendo

in mano qualche militare armatura, debbonsi a sentimento del Visconti avere constantemente per Tetidi." — Und man sollte auch denken, dass, der Analogie der Kunstabkürzungen gemäss, die Gewandung der Thetis wohl hier und da durch einen blossen Schleier angedeutet sein könnte. — Die Hauptseite jener Kiste enthält die Opferungshandlung selbst mit vielen Figuren, worunter der ganz geschorene Achilles (Iliad. a. a. O. 141 ff.), einen Trojaner am Scheiterhaufen schlachtend, sodann Minerva, sowohl wegen ihrer Erscheinung bei einer solchen Scene, als durch die alterthümlich-attische Gewandung (Umstände, welche sämmtlich zu vielen gelehrten Bemerkungen dem Verf. Anlass geben), die merkwürdigsten sind. Ref. bemerkt gelegentlich: Diese Handlung des Achilles hatte nicht nur die Nahahmung der Bildner gereizt, sondern sie hatte auch in Wirklichkeit Nachahmer gefunden. So hatte Alexander seinen Hephästion durch Abscheren seiner eigenen und der Haare seiner Tapferen über dem Scheiterhaufen geehrt, und Caracalla, der ein zweiter Alexander sein wollte, hatte diese Ceremonie gleichfalls nachgeäfft. Aelian. V. H. VII, 8: *Ἀπέκειρε δὲ (Ἀλέξανδρος) καὶ τοὺς πολεμικοὺς καὶ ἀγαθοὺς καὶ ἑαυτόν, ὁμηρικὸν πάθος δρῶν καὶ μιμούμενος τὸν Ἀχιλλέα τὸν ἐκείνου.* Man hat an diesen Worten Anstoss gefunden, und der treffliche Jacobs schlug neuerlich vor: *ἀπέκειρε δὲ καὶ τοὺς πολεμικοὺς καὶ ἄλλους καὶ ἑαυτόν.* — Weil Herodian IV, 8, 13 vom Caracalla erzählt: *πάνυ τε ὢν ψιλοκόρσης πλόκαμον ἐπιθεῖναι τῷ πυρὶ ζητῶν ἐγελᾶτο· πλὴν ὧν εἶχε τριχῶν ἀπεκείρατο* — hatte Ref. noch kühner ehemals im Aelian a. a. O. vermuthet: *ἀπέκειρε δὲ καὶ τοὺς πλοκάμους καὶ ἄλλων καὶ ἑαυτοῦ.* Jetzt hält er Jacobs' wie seine eigene Conjectur für überflüssig: Julian. Caesarr. p. 320, B. Spanhem. *ποῖα δὲ ἔθνη πολλὰ τοσούτους ἄνδρας ἀγαθοὺς τε καὶ πολεμικοὺς παρέσχετο;* und unsere Pfälzer Handschrift Nr. 155 bestätigt auch die Vulgata des Aelian. Es verdienen aber die Stellen Aelians und Herodians mit ihren Auslegern für die Erklärung

dieser Leichenfeier auf antiken Denkmalen, wie das vorliegende ist, verglichen zu werden. So lässt z. B. Alexander auf Hephästions Scheiterhaufen auch Waffen tragen, wodurch also unseres Verf. Vermuthung, dass die Deckelbilder eine *Vorbereitung* zur Hauptvorstellung enthalten, vollkommen bestätigt wird. — Wir kehren zum Verf. zurück. Herr Raoul-Rochette bewundert eben so sehr die treue und naive Darstellung dieser grausamen Handlung, als die Verdienste dieser ächt griechischen Composition (— cette composition, qui nous offre d'ailleurs, sous le rapport de l'art, un des plus rares et des plus parfaits modèles du dessin grec, probablement de l'une des plus belles époques de l'antiquité).

Pag. 93 sqq. Bei dem Uebergange zur Betrachtung derselben Scene auf etrurischen Monumenten werden vom Verf. zuerst die eigentlichen Menschenopfer von andern Mordscenen dieses Kreises unterschieden; sodann wird eine unedirte Todtenurne von Volterra aus späterer Zeit beschrieben, worauf in rohem Style dieselbe Opferhandlung des Achilles erscheint (pl. XXI, 1). Die in der Mitte stehende Figur mit dem Ruder in der Hand wird als Dämon der Unterwelt gedeutet. Seine steife gerade Stellung gibt Veranlassung, an ähnliche alterthümliche Standbilder auf griechischen Vasen zu erinnern, wovon die *σκολιὰ ἔργα* (sculptures contournées, figures de face avec des jambes de côté) wie sie auf alten Medaillen und Basreliefs vorkommen, unterschieden werden; wobei vom Verf. die Schelling'sche Erklärung der bekannten Stelle des Strabo (XIV, p. 640) in Schutz genommen wird [1]). Auf

1) Wogegen Jacobs in den vermischten Schriften III. p. 477 neuerdings die Tyrrwhitt'sche Verbesserung Σκόπα ἔργα als einzig mit dem Sprachgebrauch verträglich vertheidigt. — Seitdem hat aber Herr Bröndsted im zweiten Buche seiner Reisen und Untersuchungen in Griechenland S. 161 ff. eine ganz neue Erklärung jenes Ausdrucks: *„gruppirte Bildwerke"* aufgestellt, wovon weiter zu reden hier nicht der Ort ist.

einer anderen ebenfalls unedirten alabasternen Urne von Volterra (pl. XXI, 2) glaubt der Verf. den Achilles an dem vorläufig aufgerichteten Leichendenkmal des Patroklos, und in den daneben erscheinenden zwei Reitern die Andeutung der dem gefallenen Helden zu Ehren gefeierten Leichenspiele wahrzunehmen. In dem Lobe, das unser Archäolog dem reineren und ganz griechischen Style dieses Bildwerkes ertheilt, wird er vielleicht allgemeinere Zustimmung finden, als in der Ausdeutung des Inhaltes, worüber bei dem Mangel an bestimmteren Merkmalen schwerlich etwas Entscheidendes zu sagen ist. Doch darf nicht verschwiegen werden, dass die Stellung der sitzenden Person und das in der Scheide befindliche Schwert in ihrer Hand vom Verf. scharfsinnig auf den von der Opferhandlung kommenden und sich im Schmerze wieder aufrichtenden Achilles bezogen werden. — Sehr lehrreich ist nun aber die Anmerkung des Verf. (p. 96 not. 1), worin er aus einer Menge von Basreliefs und Vasenbildern das ungemein häufige Vorkommen *des Pferdes neben Heroen*, besonders in Abschiedsscenen, als ein Sinnbild der letzten Reise in die Inseln der Seligen nachweist, und die oft bemerkbare Verschiedenheit der Farbe dieser Rosse (weiss und schwarz, oder lichtbraun und schwarz) damit in einen bedeutungsvollen Zusammenhang bringt. Nicht minder gehaltreich ist die folgende Note, wo aus Denkmalen der Beweis geführt wird, dass ein Heros zu Pferd neben einer Stele und dergl. die symbolische Bezeichnung von Leichenspielen ist. Besonders bemerkenswerth ist endlich die Form des hier abgebildeten Grabmals: eine viereckige Masse als Grundlage, oben mit einem abacus bedeckt und darauf drei abgestumpfte Pyramiden. Der Verf. nennt dieses Grabmal asiatisch, mit Bezug auf Herodots Bericht (I, 93) vom Grabmal des Alyattes (wovon, gelegentlich bemerkt, auch Zoëga de Obeliscc. pag. 338 sq. und Minutoli in den Nachträgen zu s. Reise pag. 193 gehandelt haben), und zeigt die Uebereinstimmung mit den sardinischen *Nuraghen* und mit den etrurischen Grabmalen,

namentlich dem des Porsenna (nach Plinius XXXVI. 13. 19 und neueren Erörterungen über diese Stelle).

Wenn der Verf. diese Form von Grabmälern *asiatisch* nennt, — möchte Ref. lieber *lydisch* sagen; da das von Leake (s. Walpoles Travels p. 206 sqq. und vergl. Midas v. Friedr. Osann p. 8 und dazu die Kupfertafel am Ende) u. A. entdeckte und beschriebene phrygische Grabmal eine wesentlich verschiedene Bauart hat. — Sodann macht Raoul-Rochette mit Recht auf die merkwürdige Zusammenstimmung der von Quatremère de Quincy und Orioli versuchten Restaurationen des Grabmals von Porsenna aufmerksam, gedenkt aber der in Inghirami's Mon. Etr. Serie VI, tav. F. nicht. — Ich führe diesen Umstand nur desswegen an, weil in demselben Werke auf derselben Tafel Nr. 6 und 8 zwei hypothetische Prospecte vom Monumente des Alyattes geliefert worden. Im Texte von Inghirami Tom. IV, p. 168 heisst es: *nach Herodot.* Es werden aber dorten zwei nähere Bestimmungen gegeben, wovon der Text des Geschichtschreibers nichts weiss, nämlich: una base *quadrilunga* und tumulo di terra *della figura di un cono*, und hiernach sind auch jene Abbildungen entworfen. Damit bin ich aber gar nicht Willens, die Inghirami'sche Restauration von Alyattes Grabmal selbst zu verwerfen. Sie wird gerechtfertigt durch Chandlers Bericht von jenen lydischen Grabhügeln (Reisen in Kleinasien pag. 369 deutsch. Uebers.), durch Minutolis Nachträge zu seiner Reise p. 193, durch die Varronische Beschreibung vom Grabmale des Porsenna und endlich durch die Ueberreste vom sogenannten Grabmal der Curiatier bei Alba, vergl. Monum. Etruschi Ser. VI, tav. F. 6, Nr. 10. — Jenes phrygische Monument gibt übrigens (nach Leake und Osann a. a. O. S. 8 u. 9) einen neuen Beweis durch seine Inschriften, dass die Abkunft eines Stammes der Tyrrhener von den Lydiern nicht ohne historischen Grund ist, wofür auch die von Inghirami u. A. bemerkte Uebereinstimmung der lydischen und etrurischen Grabdenkmale zu reden scheint. — Dagegen, glaube ich, wird

auch Herr Raoul-Rochette den Satz des Herrn Osann (p. 31), „dass es bei den Griechen, wenigstens in älteren Zeiten, nicht Sitte gewesen, Todtenhäuser in den lebendigen Felsen einzuhauen, *noch sonst durch Kunst Gebäude zu diesem Zwecke aufzuführen*," wenigstens dem letzten Theile nach zu unterschreiben nicht geneigt sein.

Pag. 98 sqq. Jene Stele auf der Urne von Volterra führt unseren Verf. noch zu einer allgemeineren Erklärung der bisher vernachlässigten oder verkannten Absicht und Abkunft der *symbolischen Gegenstände*, die in den *Spielen des Circus* gebräuchlich, auf einer Menge von Grabmonumenten, die diese Spiele darstellen, vorkommen. Zum Ausgangspunkt dient ihm ein merkwürdiger Cippus von Viterbo (bei Inghirami M. E. Ser. I, tav. 100), worauf neben einer Sterbe- oder Abschiedsscene ein Grabmal zu sehen ist, fast ganz wie das auf jener etrurischen Urne und ungezweifelt nach etrurischem Typus gebildet. Mit Hülfe einer Reihe von Zeugnissen und Denkmalen werden nun folgende Sätze zu begründen gesucht: Die circensischen Spiele der Römer, sowie die dabei üblichen Anstalten und Symbole sind etrurischen Ursprungs; sie gingen von der Sitte aus, das Begräbniss ausgezeichneter Verstorbenen feierlicher zu machen. Dieselbe Verehrung der Todten liegt auch den meisten griechischen Spielen zu Grunde. (Hierbei ein Blick auf die Sage von Pelops und Oenomäos, mit Hinweisung auf das treffliche Vasengemälde mit dieser Scene, jetzt bei Inghirami M. E. Ser. V, tav. XV.) — Daher die unzähligen palästrischen Scenen auf so vielen griechischen Vasen und römischen Sarkophagen, — sie sind für Verstorbene vom Mittelstande gleichsam die symbolische Abbreviatur der wirklichen Leichenspiele, die man den Vornehmen feierte. — Daher die *Meta* des Circus eine Unterlage mit drei oben aufgesetzten abgestumpften Pyramiden darstellte, daher die *Phalae* mit den sieben Eiern oben darauf, daher jene Säulen mit sieben *Delphinen* — alles symbolische Zeichen, hergenommen vom Todtendienst, von Grabdenkmalen und von

der Abfahrt der Seelen über den Ocean, — und alles Beweise von dem Ursprunge der Spiele aus der Leichenfeier. — Hierbei auch von der *Meta sudans* und von ihrer nach Monumenten möglichen Wiederherstellung, mit Verweisung auf den merkwürdigen Grabstein von Perugia (bei Inghirami M. E. Ser. VI, tav. Z, 2), worauf Leichengebräuche um eine ganz ähnliche Meta begangen werden, von den *ovis lustralibus* (Reinigungseiern beim Todtendienst, vergl. den Verf. p. 97, not. 1), von den *phalae* oder Thürmchen des Circus, von den Gottheiten, denen die Spina geweiht war u. s. w.

Ref. erkennt diese ganze Gedankenreihe der höchsten Aufmerksamkeit würdig, und um seinerseits dem Verf. einen Beweis davon zu geben, will er hier zwei Anstände berühren. Wenn Herr Raoul-Rochette die Beziehung des Obelisken im Circus und der Pyramidalform der meta mit der Kugel oben darauf, — auf die Sonne und deren Verehrung, als eine auf zu späten Zeugnissen beruhende Deutung zurückweist, so hat er ausser Acht gelassen, dass die alt-dorischen Karneen nicht minder wie die panhellenischen olympischen Spiele zur Zeit der Sommersonnenwende gefeiert wurden (Herodot. VII. 206, VIII. 12 mit den Auslegern, vergl. Spanheim zum Callimach. H. Apoll. 71 sqq.); dass die gleichfalls uralten dorischen Hyakinthien jährlich zum Andenken eines Lieblings des alten amykläischen Sonnengottes Apollo gefeiert wurden (Pausan. III. 19. 4) und zwar weil Apollo diesen seinen Liebling Hyakinthos mit der Wurfscheibe unvorsichtiger Weise getödtet hatte. — Es waren also auch Leichenspiele — aber nicht minder Sonnenfeste —, und Hyakinthos, im vollen Sommer des Lebens gefallen, war ein natürliches Vorbild des Todes für andere Helden, nicht zu gedenken, dass die griechische Religion im Lauf der Sonne selber, und in ihrem Herabsteigen vom Gipfelpunkte in der Wende eine Erinnerung an die Stationen des Lebens und an den Tod erkannte. — Wer also auch mit dem Verf. geneigt ist, den Ursprung aller griechischen, etrurischen und römischen

Circusspiele von den Leichenfeiern herzuleiten, darf desswegen Symbole und Anspielungen auf Sonnenfeste und Sonnendienst nicht abweisen. — Eine weitere Auseinandersetzung des organischen Zusammenhanges dieser Sonnen- und Todtenfeier würde mich hier zu weit führen, eben so die Begründung der anderen Einrede, dass die Eier auf den Thürmchen des Circus eine Beziehung auf die Dioscuren haben könnten, weil sie aus Eiern geboren waren und weil das Ei ein altes Symbol der oberen und unteren Hemisphäre ist, des Wechselsitzes dieser beiden Leben und Tod theilenden Brüder, deren *ἑτερημερία* oder abwechselndes Auf- und Untergehen ein natürliches Bild des Lebens und des Todes war, so dass man auch in diesem Sinne von dem Dioskuren mit Euripides sagen konnte (Helena vs. 137): sie sind gestorben und sind nicht gestorben.

§. VIII. p. 102. Unter die letzten Thaten des Achilles gehören der Kampf mit Memnon und der Sieg über die Amazone Penthesilea. Ersterer ist Gegenstand mehrerer griechischer Vasenbilder (wobei vom Verf. Aussonderungen und Bemerkungen gemacht werden; unter andern auch die, dass die allgemein angenommene Meinung, den Homerischen Zeiten seien Kämpfer zu Pferd unbekannt, aus Monumenten leicht widerlegt werden könne. — Es fragt sich aber, ob dabei die auf so engem Raum nothwendige Kunstabbreviatur nicht in Anschlag zu bringen sein möchte. Der Verf. hatte ja früher selbst darauf aufmerksam gemacht), letztere Handlung ist besonders häufig auf römischen Sarkophagen (den berühmten Borghesischen Kämpfer will Herr Raoul-Rochette hierher nicht gezogen wissen). Der Verf. gibt hier einen unedirten, aus der Sammlung Rospigliosi in Rom (pl. XXIV), bemerkt unter andern bei diesem und ähnlichen Bildwerken den Urtypus des berühmten Gemaldes des *Panänos* am Throne des olympischen Zeus (Paus. V. 2. 2) und benutzt eine Stelle des Scholiasten des Lykophron (ad vs. 999), um das in diesem Basrelief auffallend von der sterbenden Amazone abgewendete

Gesicht Achills zu erklären: er vernehme in diesem Augenblick mit Unmuth den frechen Vorwurf des Thersites wegen seiner Liebe gegen die schöne Heldenjungfrau. — Was aber die Hauptsache ist, so nimmt der Verf. von dem sichtbarlich römischen Costüme und den Gesichtszügen des auf diesem Sarkophag erscheinenden Achilles Anlass, eine Bemerkung Winckelmanns, dass auf Grabmonumenten die Porträtfigur des Verstorbenen als Heros oder Gott dargestellt werde, durch eine reiche Induction von Beispielen aus Bildwerken dieser Art wie aus Grabschriften, welche die Verstorbenen mit den Namen *Heros*, *Herkules*, ja wohl selbst *Gott* benennen, zu bestätigen und zu erweitern, — eine Betrachtung, woraus zur richtigen Kenntniss und Beurtheilung einer Menge von antiken Bildwerken ein neues Licht gewonnen wird. Die Beispiele der Heroen, wie Herakles, Theseus, Achilles, und der Heroïnen, wie Niobe, Penthesilea u. A., die in der Blüthe ihrer Jahre hatten sterben müssen, wurden in Bildern und Sprüchen ein hergebrachter Euphemismus und Trostgrund für den frühen Tod von Männern und Frauen.

Pag. 105. Dieselbe Vorstellung vom Tode der Penthesilea durch Achilles Hand glaubt der Verf. auf einer hier zum erstenmal erscheinenden (pl. XXIII) etrurischen Urne von Volterra zu erkennen. Dieses Basrelief von später Zeit und roher Arbeit wird näher beschrieben, und der Zweifel, den man von dem Fahren der Amazone auf einem Wagen hernehmen könnte, durch mehrere Beispiele aus antiken Denkmalen, mit lehrreichen Bemerkungen, beseitigt; auch der Beweis geführt, dass der Amazonenmythus den Etruskern bekannt, und von ihnen, wie von den Griechen auf Grabmälern in sinnbildlicher Bedeutung angebracht worden sei.

§. IX. p. 107 sqq. *Der Tod des Achilles*, von Thetis und vom sterbenden Hektor ihm selbst verkündigt, und von den kyklischen Dichtern mannichfaltig behandelt, ward nun bald ein beliebter Gegenstand für die Kunst, wie die Opferung der Polyxena an Achills Grabe — ein Sujet, das Polygnotos

zweimal gemalt hatte. Der Verf. zeigt nun zuvörderst die Verirrungen des Passeri, der auf mehreren griechischen Vasen den Tod des Achilles zu sehen geglaubt hatte, da doch auf keiner bis jetzt bekannten Vase sich dieser Gegenstand gefunden; und glaubt dagegen diese Scene auf einer etrurischen Urne mit Sicherheit nachweisen zu können. Man muss nun die nähere Beschreibung dieses merkwürdigen Denkmals und die Erörterung darüber beim Verf. selbst nachlesen. (Hierbei lesenswerthe Nachweisungen über die Vorstellung der Seele als eine kleine nackte, geflügelte oder ungeflügelte Menschenfigur auf antiken Bildwerken aller Art, wobei der Verf. auch auf die Skarabaeen [jetzt bei Inghirami Gall. Omer. tav. XIII und dazu p. 29—31] verweist, und handelt dabei auch von einer Hamiltonisch-Tischbein'schen Vase, worauf der todte Achilles, von Ajax getragen, und daneben Thetis und eine Muse — vermuthlich Kalliope.)

Pag. 109 sq. Es folgt die Beschreibung der Scene auf einem mystischen Spiegel (pl. XX. 3), nach dem Verf. die Opferung der Polyxena am Grabe des Achilles. Als Kennzeichen dieser Handlung werden angegeben die gänzliche Nacktheit der Geopferten, das Opfercostüm des Pyrrhos, und die ionische Stele als ein ständiges Ornament der altgriechischen Grabmäler (mit mehreren Erläuterungen not. 3 u. 4).

Der Verf. geht darauf (p. 110 f.) noch einige andere Darstellungen auf Urnen und Vasen durch, um die oft verwechselten beiden Handlungen: die Gewaltthat des Ajax gegen die Kassandra und die Opferung der Polyxena unterscheiden zu lehren und den Beweis zu vervollständigen, dass auf jenem mystischen Spiegel diese letztere dargestellt sei.

Pag. 111 sqq. *Apotheose des Achilles.* Die Hinführung der Seele Achills in die Inseln der Seligen, seine Verehrung und Vereinigung mit Helena auf der Insel Leuke waren allgemein verbreitete Sagen. Der Verf. bedauert, nachdem er Nota 2 Einiges über diese Inseln angeführt, dass ihm das Mémoire des Herrn Staatsrath v. Köhler Sur les îles et la

cours consacrées à Achille dans le Pont Euxin etc. St. Petersbourg 1827, hierbei nicht zu Gebote gestanden. Der Verf. bemerkt weiter, wie jene Sage in den Schriften der Philosophen von Plato (Sympos. III. 179) an bis auf das byzantinische Mittelalter herab als ein Trostbild im Tode sei gebraucht worden. Aus diesen heiligen Sagen habe auch der grosse Skopas geschöpft, um seine bewundernswürdige Gruppe, die Hinführung des Achilles in die Inseln der Seligen (Plin. H. N. XXXVI. 4. 7), zu schaffen, die das beständige Vorbild für so viele antike Denkmale bis auf die späteren römischen Sarkophage geblieben sei. — Der Verf. beschliesst diese Achilleide mit Erklärung einiger Vasenbilder und der Scene auf einem mystischen Spiegel, die sich theils auf die Apotheose des Achilles, theils auf die des Herkules beziehen, und zeigt aus Denkmalen, dass Iris und Thetis als die Seelenführerinnen der Heroen in die seligen Wohnungen gedacht wurden. Zuletzt gibt er eine kürzlich in den Grabmälern von Sakkara gefundene und vom Herrn Grafen Alex. de Laborde ihm mitgetheilte ägyptisch griechische Grabschrift in Versen, worin der Gedanke ausgesprochen wird, die verstorbene Doris sei ihrer Tugenden wegen in die Wohnungen der Seligen aufgenommen.

Monumens inédits etc. Par Mr. *Raoul-Rochette*. 3. et 4. livraison. *Orestéide.*

So hatte auch Millin seine Sammlung hierher gehöriger Denkmäler betitelt, aber *Orestée* wäre wohl richtiger (Ὀρέστεια, Philemon. §. 62, p. 45 ed. Osann, — nicht einmal Ὀρεστιάς, trotz den im neuen Thesaurus Stephani angeführten Stellen, denn in diesen ist von Bergnymphen die Rede, und wirklich sagen uns die Alten, dass die lyrischen Dichter Xanthos und Stesichoros, jeder eine Orestee [Ὀρεστείαν] gedichtet hatten, Athen. XII, p. 513, a; p. 406 Schweigh.). Doch soll mir diese Kleinigkeit nicht die Freude verkümmern, die ich gewiss mit allen Freunden der alten Kunst über die rasche Fortsetzung dieses grossartigen Werkes des gelehrten Herausgebers theile.

Zu der Bemerkung (pag. 115), wie die Geschichte des Orestes durch ihren vorzugsweise fatalistischen Charakter ein Hauptelement der griechischen Tragödie geworden, wird mit Recht auf *M. H. Blümners* schöne Schrift verwiesen. Es hätte auch genannt werden sollen die gehaltreiche Disputatio literaria de Aeschyli Choephoris, deque Electra cum Sophoclis tum Euripidis, auctore *I. V. Westrik*, Lugd. Batav. 1826. Denn die Theologumena Aeschyli Tragici, exhibuit *Rudolphus Henr. Klausen*, Berolini 1829, worin pag. 157—170 die zur Orestee gehörigen Tragödien dieses Dichters berührt werden, konnten unserm Verf. noch nicht bekannt sein.

Pag. 116 sqq. Von den Tragikern behandelte Momente dieser Geschichte: *Die Opferung der Iphigenia, Agamemnons*

Tod und dessen Rache, *die Entsühnung und die Leiden des Orestes.* Acht unter den noch vorhandenen griechischen Tragödien beziehen sich darauf, und die einzig vollständig auf uns gekommene Trilogie des Aeschylos ist eine Orestee. Orest's Begebenheiten, verknüpft auf der einen Seite mit der Geschichte des Areopags von Athen und auf der andern das Geschick Spartas und Roms sogar im religiösen Glauben bedingend, bilden das Band zwischen der mythischen und der historischen Periode der griechischen Geschichte. — Wenn p. 116 behauptet wird, die Geschichte des Orestes und seiner Söhne sei nur in den Genealogien und in den Specialgeschichten einiger griechischer Stämme erzählt worden, so muss dagegen bemerkt werden, dass ja Theopompos in einer grossen Episode seiner Geschichte Philipps von den aus Troja heimgekehrten Helden gehandelt hatte (Theopompi Fragg. ed. Wichers pag. 27), und in den Bruchstücken der allgemeinen Geschiehte des Ephoros finden sich deutliche Spuren, dass dieser Geschichtschreiber, welcher der Heraklidenwanderung besondere Aufmerksamkeit geschenkt, von der Vertreibung des Tisamenos des Sohns Orests aus Lakedämon und von seiner Niederlassung in Achaia ausführlich geredet hatte (Ephori Fragg. pag. 109 sqq. ed. Marx.). Die Lobsprüche, welche in der Odyssee dem Orestes ertheilt werden, lassen vermuthen, dass zur Zeit der Abfassung dieses Epos die Nachkommen Orests noch ihre ganze Macht besessen, und das Stillschweigen, welches Homer über die durch die Heraklidenwanderung hervorgebrachten Veränderungen beobachtete, gebe der Ansicht Bestätigung, dass dieser Dichter in einer dieser grossen Revolution sehr nahen Zeit gelebt habe. — Durch Alles aber werde die historische Existenz des Orestes bestätigt. Zwischen den Homerischen Traditionen bis zu denen, welche die Tragiker geschaffen oder benutzt, sei eine grosse Lücke, welche in Betreff Orests zum Theil durch die Denkmale der Kunst ausgefüllt werden könne. Ich bemerke, dass die Tragiker schwerlich viel erdichtet oder wenigstens

zu erdichten nöthig gehabt, z. B. Orests Wahnsinn, seine Vertreibung aus dem Vaterlande und der Furien Verfolgung, wovon Homer nichts weiss oder nichts wissen will, — das Alles war, wo nicht von Kyklikern, so doch von den Logographen umständlich erzählt worden, und dass diese Sagen unter dem Volke lebten und in dessen Andenken mit gewissen Oertlichkeiten in Arkadien, Attika und anderen griechischen Ländern verbunden waren, beweisen die Fragmente des Pherekydes von Leros (p. 210 sq. ed. Sturz.), des Hellanikos (p. 48 sq. und p. 127 sqq. Sturz.), des Phanodemos (p. 10 ed. Siebelis) und die Localberichte, die uns Pausanias von seinen Wanderungen gibt (man vgl. auch Westrik p. 50 sqq.). — Die bildlichen Denkmale, grösstentheils unter dem Einflusse der tragischen Bühne entstanden, geben uns eine Anschauung von den Sagen, die von Aeschylos und seinen Nachfolgern beliebt wurden, und gewähren uns einen Ueberblick, wie verschiedene Zeitalter und Völker sie dem Auge darzustellen versucht. Diese Bildwerke zerfallen in zwei Hauptpartien, enthaltend die Begebenheiten vor Orestes schwerster That, also *die Opferung der Iphigenia und des Agamemnon Ermordung*, dann *Orests Rache* an Aegisth und Klytamnestra, *die Flucht Orests, seine Entsühnung und Lossprechung, die Reise nach Tauris und die Tödtung des Neoptolem.* Hiervon theilt nun der Verf. grossentheils unedirte, zum Theil einzige Denkmale mit und erläutert sie.

Premiere Partie.

§. I. pag. 117 sqq. Ausserordentliche Seltenheit solcher bildlichen Monumente, Agamemnon und Klytämnestra betreffend, die sich nicht auf ihr tragisches Ende beziehen, Erklarung eines unedirten Basreliefs von griechischem Marmor und bis auf die fünfte Person trefflich erhalten (pl. XXV, Nr 1), aus Odyssee III, 263—275. Der vor einem dorischen Pilaster sitzenden Klytämnestra gibt ihre Amme, neben der Elektra oder eine andere Jungfrau steht, Ermahnungen, während ein junger Sänger, Demodokos oder Phemios, vom abreisenden

Agamemnon Aufträge erhält. Hierbei eine Menge feiner Bemerkungen über Architektur, Geräthe, Tracht des heroischen Zeitalters. Besonders bemerkenswerth ist, was der Verf. über die symbolischen Stellungen und Geberden der Alten in Bezug auf die Kunstwerke und besonders auf die zuredende Amme sagt, der er die beschwichtigende Stellung und Geberdung beilegt, nach Quintilian Inst. Orator. XI. 3 (119: „Fit et ille *habitus*, qui esse in statuis *pacificator* solet, wo, gelegentlich bemerkt, weder Spalding, noch Buttmann sich zu helfen wussten, weil sie die von unserem Verf. benutzten Erläuterungen Viscontis zum Mus. Pio-Clem. II. p. 121 sq. ed. Milan. nicht kannten). Aber nun könnte Jemand versucht sein, aus der Jugend des Sängers, der hier als Ephebos gebildet ist, gegen die Erklärung des Verf. eine Erwiederung zu machen, und an Demetrios Phalereus (beim Athenäos I. 14. C. p. 52 Schweigh. und Eustath. zur gedachten Stelle der Odyssee p. 126) appelliren, der uns belehrt: „Es war aber das Geschäft der Sänger züchtig und behauptete damals die Haltung der *Philosophen*. Desswegen lässt auch Agamemnon den Sänger bei der Klytämnestra als einen *Wächter* und *Ermahner* zurück, der ihr erstlich durch Absingen der Tugenden der Frauen eine Nacheiferung und edle Gesinnung einflösste, sodann dadurch, dass er ihr eine angenehme Unterhaltung gewährte, von schlechten Gedanken ihren Geist ablenkte.“ Eine so ernste Bestimmung, könnte man sagen, erforderte doch wohl wenn nicht einen sehr bejahrten, doch einen Mann von gesetztem Alter. Und dass der Sänger seinen Beruf erfüllt, beweist die Verbannung desselben auf eine wüste Insel (V. 270, woraus Olympiodor zu Plato's Alkibiades I. 15, p. 138 bemerkt: „Wie es denn auch sittlich züchtige Gesänge gibt, wesshalb auch Aegisthos die Klytämnestra auf keine Weise verführen konnte, wenn er nicht zuvor den vom Agamemnon zurückgelassenen Sänger auf einem wüsten Eilande hätte umkommen lassen.“ — Jedoch der Erklärer braucht zu seiner Rechtfertigung nicht einmal die Künstlerfreiheit in Anspruch

zu nehmen, die sich die Bildner in dergleichen Fällen so häufig nehmen. Der Dichter kommt ihm (vs. 265 f.) selbst zu Hülfe: die edle Klytämnestra verwarf Anfangs die verbotene That, weil sie zu verständig war, und wie Plutarch (de aud. poet. p. 119 Wyttenb.) bemerkt, so gibt hier der Dichter „die Klugheit als die Ursache der Züchtigkeit“ an; und somit war für Agamemnon kein Grund vorhanden, in einen jungen Sänger ein Misstrauen zu setzen, und überhaupt war wohl der Aöde der heroischen Zeit schon bloss durch die göttliche Gabe des Gesanges dem Vertrauen der Fürsten empfohlen (vergl. meine Briefe über Homer an Hermann S. 48 f.). Der Verf. lobt dieses Basrelief in Hinsicht der Originalität des Styls und des reinen antiken Geschmacks als eines der kostbarsten Bildwerke.

§. II. p. 119. „Le sacrifice d'Iphigenie est une de ces fables inconnues *ou négligées* d'Homère.“ Diesen vorsichtigen Ausdruck des Verf. muss man loben. (Fuchs de variet. fabull. Troicarr. IX. pag. 92, der übrigens über diesen Sagenkreis zu vergleichen ist, hätte nicht sagen sollen: „ipse enim Homerus neque nomen neque *sacrificium* Iphigeniae noverat.“) Denn ob Homer nichts davon gewusst, ist mehr als zweifelhaft. Er hatte aber keinen Anlass, dieser Begebenheit zu gedenken, obwohl eine Anspielung darauf selbst in den Worten Agamemnons an Kalchas (Iliad. I, 106 sqq.) vermuthet werden könnte. Hesiodos hingegen hatte im Katalog der Frauen schon gesungen, Iphigenia sei bei jener Opferung gerettet und Hekate geworden, womit auch Herodotos übereinstimmt (Pausanias I. 43, vergl. Valckenaer zum Herodot. IV. 103. In den kyprischen Gedichten wird nur gesagt, Artemis habe sie unsterblich gemacht, s. Procli Chrestom. p. 475 ed. Gaisford, am Hephaestion de Metris.) Dagegen waren Pindaros und die Tragiker der andern Sage gefolgt, dass sie wirklich geopfert worden (vergl. Westrik p. 42 sqq., p. 53); nur Euripides bedient sich in seiner Iphigenia in Aulis (1581—1588) der Freiheit, auch die Sage von der an ihrer Stelle geopferten

Hirschkuh zu benutzen. Allein hier hätten die Erinnerungen der Kritiker an die grossen Interpolationen, die diese Tragödie erlitten, welche einige sogar gänzlich dem Euripides absprechen, berücksichtigt werden sollen (man s. Matthiae's Notae in Iphig. Aulid. pag. 320 sqq.). Herr Raoul-Rochette macht darauf aufmerksam, wie schon frühzeitig die Künstler von der Doppelsage Vortheil zu ziehen gewusst. Der Verf. widerspricht der Meinung, als seien die Kunstwerke, das Opfer der Iphigenia darstellend, äusserst selten, indem er diesen Gegenstand auf mehreren etrurischen Urnen nachweist. Ja, er ist so glücklich, in diesem Werke zum erstenmal eine Anzahl von etrurischen, griechischen und römischen Denkmalen dieses Inhalts vor Augen zu stellen, und die vergleichende Betrachtung derselben ist nun hauptsächlich Gegenstand seiner gelehrten und artistischen Erörterungen.

Pag. 121 sq. *Die Opferung der Iphigenia*, zuerst vermuthet von Passeri, nachher von Lanzi über allen Zweifel erhoben und von Uhden u. A. anerkannt, ist der Gegenstand von einer Reihe etrurischer Grabesurnen, besonders von Perugia; — aber auch von Volterra, wie wahrscheinlich gemacht wird, wobei denn auch die Untersuchung Böttigers vom phönicischen Ursprung der Menschenopfer in griechischen und italischen Landen angewendet wird.

Urne von Volterra mit diesem Gegenstande (pl. XXVI. 2), zwar an den oberen Theilen verstümmelt, aber dennoch verständlich und bemerkenswerth wegen der zwei Altäre, zwischen denen Kalchas, nicht Agamemnon, steht. — Diess Alles gibt dem Verf. Stoff zu gelehrten Erläuterungen, wie über ara und altare, über die Opferschalen und Libationen, über die Schlange als Symbol des Genius der Sterbenden u. s. w., wobei auch die Quellen aus der griechischen Tragödie, und namentlich der Aeschyleischen, nachgewiesen werden, und in wie weit die Bildner daraus geschöpft haben. Ganz besonders nimmt die Aufmerksamkeit der auf dem höheren Altar liegende eiförmige und mit grossen Bändern umwundene

11*

Körper in Anspruch. Es wird wahrscheinlich gemacht, dass dabei nicht sowohl an die delphische cortina, als vielmehr an den marmornen ὄμφαλος zu denken sei, und zwei Umstände als bemerkenswerth hervorgehoben, einmal die Gemeinschaft gewisser Symbole im Dienste des Apollo und der Artemis, sodann das Vorkommen eines griechisch-delphischen Symbols auf einem etrurischen Bildwerke. — Die Etruskerurne (pl. XXVI. A. nr. 1) zeichnet sich unter andern, dem Verf. zufolge (p. 124—126), durch zwei Eigenheiten aus, durch die plötzliche Erscheinung der Klytämnestra vor der Opferhandlung und durch das Pferd links von der Scene. Letzteres gibt dem Verf. Anlass, durch eine reiche Induction seine neuerlich bestrittene Erklärung, wonach das Ross den Abschied aus diesem Leben bedeutet, zu vertheidigen. (Ref. erinnert sich eines griechischen Basreliefs mit einer Abschiedsscene, wobei auch ein Pferd erscheint, in der Antikensammlung des Herrn Negotianten *J. David Weber* in Venedig.) Zu dem Ende hat der Verf. auch (pl. VLVI, 1, nach Bouillon) das Bildwerk einer marathonischen Vase geliefert, eine Abschiedsscene mit dem Ross und mit der Inschrift: *Αντιφον Αντιας*, und woraus Boeckh, Corp. Inscriptt. 546 zu vervollständigen ist. Die Schlussfolgen aus diesen Vasen gewähren aber allgemeine Ergebnisse für die Geschichte der bildenden Kunst bei den Etruskern. Sie zeigen nämlich unwidersprechlich, dass jene Bildner nach griechischen Tragödien und besonders nach Aeschyleischen gearbeitet haben; woraus dann weiter gefolgert wird, dass es eben so unrichtig sei, dabei an etrurische Nationaldramen, als an ein hohes homerisches Alter jener Bildwerke zu denken. Es seien vielmehr Werke der letzten Periode etrurischer Kunst aus der Periode zwischen Alexander dem Grossen und dem Ende des römischen Freistaates. — In einer Note (1. p. 127) folgen Urtheile des Verf. über Gori und die von ihm sogenannten *Etruscisten*, mit dem Ausdrucke des Bedauerns, dass die drei grossen Archäologen, Winckelmann, E. Q. Visconti und Zoëga, nicht in der Lage

oder in der Laune gewesen, den etrurischen Urnen und etrurischen Dingen überhaupt grössere Aufmerksamkeit zu widmen, mit einer Würdigung der grossen Verdienste Inghirami's im Gegensatze der Flüchtigkeit Micali's und mit leise geäusserter Besorgniss, der Orientalismus möge neuerdings in die etrurischen Studien hereinbrechen. Wir dächten, er müsse kommen, wenn der Hellenismus so schwach sein sollte, ihn nicht abwehren zu können, — im andern Fall wird er ja zum zweitenmal mit leichter Mühe zu vertreiben sein. Ja, das wunderliche Etrurien und das ganze unfügsame Uritalien — das hoffen und wünschen wir — soll nun eben erst recht an die Reihe kommen, — sei denn auch das Endergebniss, welches es wolle.

§. III. p. 127—129. Ein zum erstenmal hier erscheinendes (pl. XXVI. B.) griechisches Gefäss des Herrn Durand ist in seiner Art einzig, sowohl weil es in Malerei das Opfer der Iphigenia darstellt, als wegen des Verdienstes der Malerei selbst, der Grösse des Gefässes und der daran befindlichen Verzierungen. Sechs Figuren bilden diese Scene: Apollo (wie der Verf. glaubt) mit dem Lorbeerzweig, Diana, eine Frau mit einer Krone in der Hand, bestimmt, der Geopferten in die Gruft mitgegeben zu werden (ich bemerke, dass in der Lithographie diese Krone fehlt), ein junger Ministrant neben dem Altar mit einem Opferkorb (und, füge ich bei, mit einem Kruge in der rechten Hand), sodann Kalchas mit dem hohen Priesterstab, das Messer gegen Iphigenia wendend; diese endlich selbst den Todesstreich erwartend mit gesenktem Haupt und Blick, und von Dianens Seite kommend, und an Iphigeniens Seite gegen den Altar springend die Hirschkuh, von Iphigeniens Körper grossentheils gedeckt, so dass nur die Vorderfüsse, das Kopfende und der hintere Theil des Thieres sichtbar werden. Hier macht nun der Verf. mehrere lehrreiche Bemerkungen, die wir im Einzelnen nicht verfolgen können, auch über die das Gefäss verzierenden Palmetten und Greife und ihre Bedeutung. Was aber ausser dem Style

der Arbeit dieses Gefäss auszeichnet — jene *sinnliche Stellvertretung* des von der Göttin gesendeten Thieres — das ist es, was mit Recht hervorgehoben wird. Hier wird nun gut gezeigt, wie diese Darstellungsweise allein der Malerei vollkommen gelingen konnte, statt dass die Sculptur auf *symbolische* Art, wie die Basreliefs und die etrurisehen Urnen zeigen, jene Stellvertretung oder Rettung darzustellen vermag. Es wird dabei der Wunsch geäussert, dass jemand nach Lessings bekannter Musterschrift über die Gränzen der Kunst und der Poesie, eine Untersuehung *über die Gränzen der Malerei und der Sculptur* uns schenken möchte. — Haben wir nun in diesem merkwürdigen Vasenbilde, wie der Verf. nicht ohne Grund vermuthet, die Copie eines grossen griechischen Gemäldes, so glaube ich sagen zu können: — dass es diesem Maler gelungen, die eigenthümliche Art aufzufassen, wie Euripides diese Sage genommen. Nach diesem Dichter glaubten die Griechen und Agamemnon und Klytämnestra selbst, Iphigenia sei wirklich unter dem Opfermesser gefallen. Man lese Iphig. in Taur. vs. 175 sqq. (170 Matthiae), 567 sqq. (549 sqq. Matth.), 831 sqq. (812 Matth.), besonders aber 783 sqq. (766 Matth.): Iphig.: „Sag (ihm), wie eine Hindin an meine Stelle gesendet Artemis, und mich gerettet (welche mein Vater geopfert, vermeinend auf uns [auf mich] das scharfe Schwert zu zücken) und in dieses Land geführet.“ Aus dieser Stelle liesse sich auch meine Einrede gegen des Verf. Erklärung des Opferers im Vasenbilde hernehmen. Er, wie gesagt, erblickt den Kalchas. — Wenn aber der Maler, wie im Uebrigen, sich genau der Euripideischen Dichtung anschloss, so stellte er den Agamemnon selber dar, und alsdann wäre der lange Stab in des Opferers Hand das Königsscepter, und nicht der Priesterstab. Doch, wie man auch darüber denken mag, *wir sehen mit Augen in jenem Bilde*, was der Dichter mit den angeführten Worten sagt, — *wir sehen* die Täuschung der Griechen und die ihnen unsichtbare Rettung der königlichen Jungfrau.

Pag. 129 sqq. gibt der Verf. von dem Basrelief auf dem Altar zu Florenz mit der Unterschrift *Kleomenes*, gegen Lanzi, der dieses Bildwerk auf Alkestis und Admetos bezogen hatte, die Deutung, dass die Opferung der Iphigenia der wahre Gegenstand sei, eine Deutung, die jetzt um so weniger Widerspruch finden dürfte, weil drei Archäologen, Uhden, Welcker und Raoul-Rochette, ganz von einander unabhängig auf diese Erklärung verfallen sind. Unserm Verf. gebührt dabei das Verdienst, im Einzelnen über dieses treffliche Kunstwerk noch manche eigene feine Bemerkung gemacht zu haben, die man bei ihm nachlesen muss. Nur Eins möge bemerkt werden: Wenn der Verf. auf die edle Haltung der sich zum Opfer selbst darbietenden Iphigenia unsern Blick lenkt und dabei vermuthet, Kleomenes habe hier unmittelbar unter Einfluss des Euripides gearbeitet, der in seiner Iphigenia in Aulis (1555—1560 vs. 1531—1535 Matthiae) dieser Königstochter eine gleiche Standhaftigkeit beilegt, nicht minder er und der Maler Timanthes in dem andern Zug, indem sie den Agamemnon mit verhülltem Haupte darstellten (vgl. Eurip. 1549 sqq., vs. 1525 Matth.), so dürfen wir, bei der Beschaffenheit dieser sehr überarbeiteten Tragödie (s. A. Matthiae notae in Iphig. Aulid. p. 326) gerade in dieser Nachahmung zweier grossen Künstler (falls Timanthes nicht aus Homer Iliad. XXIV, 163 sqq. geschöpft hatte) die Folgerung machen, dass jene Meisterzüge dem alten Euripides, und nicht dem jüngeren Schwestersohne angehören möchten. Der Verf. fügt noch bei, wie die Urheber der etrurischen Basreliefs sich in ihren Darstellungen an Aeschylos gehalten haben, so Kleomenes an Euripides, mit der Schlussbemerkung: „et cet emploi des images inventées ou popularisées par les Tragiques constate de plus en plus l'intime accord qui regnait chez les Grecs entre tous les arts d'imitation, à l'epoque où les uns et les autres florissaient encore dans tout leur éclat.“ Nun diess letztere dürfen wir wohl in der makedonisch-römischen Periode, wo die Kleomenes blühten, in Betreff der Tragödie nicht allzu strenge

nehmen. Die Figur der Iphigenia auf dem gedachten Basrelief führt den Verf. zu einer allgemeinen lehrreichen Betrachtung, wie solche von einem grossen Künstler erfundenen Personen, in einer sittlich denkwürdigen Lage glücklich aufgefasst, in der Kunst nachher ständig geblieben, und wie namentlich griechische Bildner, welche für die Römer *eine Gefangene* darzustellen gehabt, mit Beachtung der Aehnlichkeit der Lage und Stimmung, sich von den schönsten Grabdenkmalen eine von ihrer Familie Abschied nehmende Frau oder auch die aus dem väterlichen Hause zum Opfer weggeführte Iphigenia selbst zum Muster genommen, und wie endlich in noch vorhandenen Statuen und andern Sculpturbildern jene zwei Originaldarstellungen erkennbar seien.

§. IV. p. 133. Beschreibung eines im sogenannten Hause des tragischen Dichters zu Pompeji (pl. XXVII) gefundenen Gemäldes, fast ganz nach Aeschylos (Agamemn. vs. 244 bis 247) und in jeder Hinsicht merkwürdig; wesswegen der Verf. mit Recht sehr in's Einzelne eingeht und eine Fülle von archäologischen Erläuterungen gibt, welche sämmtlich Aufmerksamkeit verdienen. Es ist dieses Bild ein neuer sprechender Beweis vom symbolischen Charakter der alten Kunst, den der Verf. vorzüglich zu würdigen bemüht ist. Wir weisen vorzüglich darauf hin, was er über die auffallend hohen Gestalten des sich verhüllenden Agamemnon und des zur Vollziehung des Opfers gerüsteten Priesters Kalchas, insbesondere über die Wahl *der Farben in den Gewändern* sagt. Hier kommt es hauptsächlich auf die Aeschyleischen Verse 237 bis 241 (vs. 230—234 ed. Blomfield) an:

κρόκου βαφὰς δ' εἰς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων
ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ,
πρέπουσά θ', ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ',

worüber Welcker in der Aeschyl. Trilogie p. 410 f., Anm. 688 schon bemerkt hatte: „Die Farbe des Peplos ist nicht der

Braut eigenthümlich (Böttigers Aldobrand. Hochzeit S. 128), sondern die des Putzes überhaupt (Eurip. Phoen. 1499); aber gewiss ist die Zusammenstellung des Peplos und des Mitleids, das aus den Augen der Iphigenia auf die opfernden Helden wie spitze Pfeile trifft, sehr glücklich, indem mit jenen die Farbe des Bräutlichen sich leicht verband." Dagegen sucht nun Raoul-Rochette Böttigers Meinung zu widerlegen: „L'image," sagt er, „présentée dans ces vers par le poëte, et qui parait empruntée *d'une peinture*, *ὡς ἐν γραφαῖς*, est si absolument semblable à celle que nous offre notre artiste de Pompéi, qu'il est réellement bien difficile de ne pas admettre que l'une ait été inspiré par l'autre. — En effet, c'est au moment même de son hyménée, *nubendi tempore in ipso* (Lucret. I, 99), qu'elle est *portée comme victime à l'autel, hostia conciderct;* et par quel autre motif, Aeschyle, si rigoureux observateur du costume antique, eût il donné à son héroïne un vêtement qui, dans toute autre circonstance, eût été contraire à l'usage établi. — Iphigenie, offerte à la mort, n'eut donc pu être vêtue de cette même *stole* sans la circonstance de son mariage, donc *la couleur* jointe à la scène du *sacrifice* rendait cette scène plus pathétique." — Ohne nun den Hauptsatz des Verf. und die schöne Benutzung der Stelle des Lucretius gerade bestreiten zu wollen, möchte ich doch die Acten noch nicht für geschlossen betrachten. Plinius H. N. XXXIII 13. 56. p. 633 Hard. sagt: „Sile pingere instituère primi Polygnotus et Micon, Attico dumtaxat," vgl. Böttiger, Ideen zur Archäol. d. Malerei p. 265 f., woraus sich ergibt, dass dieses Berggelb (terra gialla) nicht nur von Polygnot und Mikon, sondern auch von den nachherigen griechischen Malern zu den Gewändern der Frauen und zu ihrem Kopfputz häufig gebraucht ward, und dass die Athenerinnen bei ihren Kleidern die gelbe Farbe vorzüglich geliebt haben. Philostratos Vita Apollon. IV. 21, p. 159 (nicht wie Böttiger a. a. O. und nach ihm Raoul-Rochette p. 135, not. 6 citirt IV. 7, p. 178) bemerkt, dass ihnen daraus ein Vorwurf gemacht wurde:

κροκωτοὶ δὲ ὑμῖν καὶ ἀλουργία καὶ κροκοβαφία τοιαύτη πόθεν; vergl. auch Riepenhausen über Polygnots Lesche zu Delphi p. 29 ff. — Es wäre also immer noch zu untersuchen, ob der Maler jenes Pompejischen Bildes, worin unser Verf. selbst (p. 137) neben nachlässiger Malerei und nicht sehr correcter Zeichnung einen wahrhaft antiken Geist findet, — ob dieser Copist oder sein Original nicht nach jener allgemeineren Beobachtung von dem Farbenreiz des Gelbes in Frauengewändern dem Peplos der Iphigenia diese Farbe gegeben hatten. — Auch bemerkt Gerhard im Kunstblatte 1826 p. 33, dass das Gewand der Iphigenia mit grünem Saume versehen, und das Oberkleid des Kalchas ebenfalls gelb ist.

§. V. pag. 138 sqq. *Die Ermordung Agamemnons*, von Homer in mehreren Stellen (Odyss. IV, 524 sqq.; XXIV, 20 sqq., 96, 97; und besonders XI, 386 sqq.) erwähnt und von den Tragikern wie von Philostrat (Imagg. II, 10) und Andern (s. Jacobs uud Welckers Animadvv. p. 459, und die übrigen Sagen betreffend: Fuchs, de varietate Fabularum Troicarum Quaest. p. 171 sq.) beschrieben, ist gleichwohl unter den vorhandenen bildlichen Denkmalen im höchsten Grade selten. Von zwei Vasenbildern ist eins sehr zweifelhaft (s. Millin. Galerie mythol. pl. CLXX, Nr. 614. Hier erkennt der Verf. weiterhin [p. 147, Not. 2] mit Tölken Merope, an dem Morde ihrer Kinder durch einen Hirten verhindert), und das andere (ebendaselbst Nr. 615) weicht von der Art, wie die Griechensage dieses tragische Ereigniss vorstellte, beträchtlich ab. Um so grössere Aufmerksamkeit verdienen mehrere antike, aber verkannte etrurische Monumente und ein unedirtes griechisches.

Dieses ist ein Gemälde auf einem Gefäss bei Herrn Trani in Neapel, hier mitgetheilt (pl. XXVIII) nach einer Zeichnung aus Millins Papieren in der königl. Pariser Bibliothek. Zuvörderst sucht der Verf. die Meinung Panofkas zu beseitigen, der wegen der Aehnlichkeit dieser und einer andern Vasenmalerei bei Millingen pl. XXVIII (man vgl. das Bilder-

heft zur Symbolik Taf. XX) darin die Erlegung des Busiris sieht. In der Beschreibung dieses Bildes sind wieder mehrere lehrreiche Bemerkungen auszuzeichnen, wie über das asiatische Prachtgewand des Agamemnon, über den verschiedenen Gebrauch der dorischen und der ionischen Säule; letztere entweder wirklich oder symbolisch, wie hier, zu Leichenscenen und Grabdenkmalen. Wenn der Verf. die Erzählung Vitruvs vom Ursprung der ionischen Volute lächerlich nennt, so wird er jetzt wohl wenig Widerspruch finden. Ein Anderes ist's, ob seine eigne Herleitung: „Suivant toute apparence la forme de la volute jonique dérivait de l'usage de suspendre aux *autels* les cornes des victimes qu'on y avait sacrifiées," so scharfsinnig sie ist, alle Archäologen und Architekten befriedigen werde. Vielleicht liesse sich eine Ansicht durchführen, dass die Windungen gewisser Muschelarten auf die Erfindung jener Volute geleitet habe, zumal wenn man nachzuweisen im Stande wäre, dass die ionische Säule hauptsächlich oder doch zuerst an Altären und Tempeln von Gottheiten gebräuchlich gewesen, welche, wie die Artemis *ποταμία* und *λιμενῖτις*, mit Attributen von Wasserthieren, wie des Seekrebses u. dergl. auf Münzen und andern Bildwerken des Alterthums vorkommen. Ungemein glücklich dünkt aber dem Verf. die Ausdeutung, die Raoul-Rochette von dem auf der rechten Seite der Scene erscheinenden Hermes ithyphallicus mit Satyrohren gibt, und die Anwendung, die er von den Versen des Aeschylos (Agam. 1181—1191), von andern Stellen der Alten und insbesondere von der angeführten Beschreibung des Philostratos macht („ou Philostrate lui même, à en juger par le soin avec lequel il y relève tous les détails d'une scène de *carnage et de débauche*, pour faire ressortir le contraste *d'un meurtre et d'une orgie*" etc.), und wonach er in jenem Hermes ithyphallicus das ausdrucksvolle symbolische Bild der verhängnissvollen nächtlichen Orgie findet, bei welcher Agamemnon der Sage nach ermordet worden war. — Die auffallenden und selbst mitunter bizarren Züge,

womit mehrere Personen dieses Vasenbildes charakterisirt sind, leitet derselbe eben so glücklich von der Art und Weise alter und roher dramatischer Darstellungen jener Begebenheit her; und diess führt ihn zu der allgemeinen und sehr fruchtbaren Schlussbemerkung, dass viele Vasenmalereien mit ähnlichem Charakter Copien der Personen sind, wie sie in alten Tragödien mit ihrem Costüme und Masken auf der Bühne aufgetreten waren.

§. VI. p. 143. Beschreibung zweier Basreliefs auf alabasternen Grabesurnen von Volterra, wovon die eine sich im öffentlichen Museum dieser Stadt, die andere in Paris in der königlichen Sammlung befindet und nach einer Zeichnung, unter den Augen des Verf. gemacht, hier mitgetheilt ist (pl. XXIX und XXIX A. 1.). Gerade weil Uhden den Satz ausgesprochen hatte: „Der Mord des Königs Agamemnon ist auf den mir bekannten Todtenkisten nicht dargestellt," bemüht sich Raoul-Rochette zu zeigen, dass die Vorstellung auf gedachten Urnen keine andere, als gerade diese sei. — Sollte vielleicht, fragt Ref., Herr Uhden ausschliesslich die viereckigen steinernen Todtensärge gemeint und dabei an die Urnen nicht gedacht haben? Wie dem auch sei, unser Verf. hat, meines Erachtens, seinen Beweis mit eben so viel Scharfsinn als Gelehrsamkeit geführt, und diese Bildwerke verdienten es, denn sie gehören dem besten Zeitalter und Styl etrurischer Kunst an. Alle Momente, worauf es für die Erklärung ankommt, namhaft zu machen, wäre zu weitläuftig; einige will ich herausheben. Auf dem einen Relief (beide weichen nur in einigen Nebenzügen von einander ab) wird Agamemnon auf dem Hausaltar gemordet, worauf er, stellt sich der Verf. vor, bei dem ersten Ueberfall sich geflüchtet hatte. Im Homerischen Zeitalter war aber der Altar des Zeus Herkeios in der *αἰθούσῃ*, in der Hausflur, oder, was einerlei ist, in der oben offenen *αὐλῇ*. Ueber diese Oertlichkeiten ist in meinen Commentt. Herodott. I. p. 232—238 umständlich gehandelt worden, und der Verf. hat neulich selbst

in seiner Lettre à Mr. Panofka (im Supplément au III. Cahier des Annales de l'Institut p. 416—418) diesen Punkt berührt. Hier wird aber eine absichtliche Versetzung jenes Altars in's Schlafgemach Agamemnons angenommen („pour rendre la scène plus pathétique"), gewiss ein tragisches Motiv mehr. Dächte man sich aber den Altar etwas im Hintergrund, so könnte er als in der αἰθούσῃ selbst stehend und Agamemnon dahin geflüchtet angenommen werden, weil im heroischen Zeitalter die Schlafstellen oft ganz nahe an der Hausflur waren, wie die des Telemachos in Nestors Palast (Odyss. III. 379 — ὑπ' αἰθούσῃ). Doch war der Altar des hausbeschützenden (ἑρκεῖος) Jupiter oft im Inneren des Heiligthums, für dessen Beschützer er galt, und also auch wohl manchmal unter Dach. So z. B. stand er zu Athen im Pandroseum (Philochori Fragg. p. 2) oder in demjenigen Theile des Erechtheums, dessen Prachtdecke von den schönen Kanephoren oder Karyatiden getragen wird (Stuarts Alterthümer von Athen I. p. 472, 481 und die neuen Anmm. dazu p. 498 sq. der deutsch. Ausg.). — Andere Hauptmomente dieser Scene sind der weite Schleier, den Klytämnestra wie ein Gespinnste der Furien oder wie das Netz des Hades, nach Aeschylos' Ausdruck, um Agamemnon zu verstricken und wehrlos zu machen, um ihn geschlungen; ferner der vermuthlich metallene Fussschemel (θρῆνυς), womit die Mörderin ihren Gemahl zu Boden zu werfen sucht — ein auf beiden Reliefs und öfter vorkommender Zug, dem also eine bestimmte Sage von den Umständen dieses Mordes zum Grunde zu liegen scheine; endlich die Furie, gleichfalls in beiden Vorstellungen, nur in der einen geflügelt, in der andern aber flügellos in einem leichten Jagdanzug mit kurzem Gewande (δρομάδες πτεροφόροι Εὐμενίδες, Euripid. Orest. 307 sqq., 317 sqq. ed. Matth.), und Eumeniden sind es, denn obschon durch das Attribut der Fackel kenntlich bezeichnet, haben sie doch schon ganz jenen milderen Charakter, den die gebildetere Poesie und Kunst der Griechen ihnen beigelegt hatte. Ueber diese verschiedenen

Punkte verbreitet sich der Verf. auch mit Benutzung der Schriften deutscher Archäologen, wie er denn die deutsche Literatur und Sprache ganz sich angeeignet, bis in's Einzelne. Das Endergebniss dieser Erörterungen ist für die Geschichte der Kunst wiederum höchst fruchtbar, nämlich dass diese schönen Basreliefs den augenscheinlichen Beweis liefern, wie die etrurischen Künstler der besten Zeit die Homerische Heroensage, so wie sie die griechischen Tragiker und namentlich Aeschylos auf die Bühne gebracht, in ächt griechischem Geiste aufzufassen und in ihren gelungensten Bildwerken darzustellen verstanden; woraus einerseits der grosse Einfluss der griechischen Mythen und Dichtungen auf die etrurische Bildnerei, andererseits aber die etwas spätere Entstehung dieser schönen Basreliefs offenbar werde.

Diess führt den Verf. zu einer neuen Erklärung (p. 146 bis 150) eines schönen römischen Basreliefs (im Museo Pio-Clem. V. tav. agg. A. Nr. VI und bei Millin Gal. Mythol. planche CXV Nr. 618), welches E. Q. Visconti und nach ihm Millin und Böttiger auf die an Aegisthos und Klytämnestra genommene blutige Rache bezogen hatten. Drei Züge sind es hauptsächlich, die Raoul-Rochette geltend macht, um seine verschiedene Erklärung zu beurkunden. Zuvörderst, dass ein ältlicher und bärtiger Mann, wie hier der Gemordete, nicht Aegisth, sondern nur Agamemnon sein könnte, welcher letztere auch als glücklicher Krieger durch den daneben liegenden Schild bezeichnet sei; sodann dass wir hier wiederum den Fussschemel in der Hand der Mörderin erblicken; endlich dass die Misch- und Trinkgefässe (der Krater u. s. w.) das nächtliche Trinkgelage bezeichnen, bei welchem Agamemnon als blutiges Opfer mitten unter dem Taumel der Freuden gefallen. Sehr glüchlich ist hier wiederum an das Philostrateische Gemälde II, 10 erinnert, welches die lebendige Darstellung dieses beim rauschenden Festmahl vollbrachten Mordes ist, so dass man das römische Basrelief fast als eine Copie jenes Gemäldes betrachten kann. Diess führt den Verf. zu

dem Ausspruch: Es sei die Scene des Doppelmordes, aber nicht des Aegisthos und der Klytämnestra durch Orest und Pylades, sondern des Agamemnon und der Kassandra. Was gelegentlich über die Attribute der Ananke und anderer Schicksals- und Plagegöttinnen in einer weitläuftigen Note erörtert wird, ist gewiss ein dankenswerther Beitrag zu einer schwierigen Untersuchung, befriedigt aber den Referenten desswegen noch keineswegs.

§. VII. p. 150 sqq. Agamemnon hatte ein gemeinsames Grab mit den Genossen seines blutigen Todes, aber auch noch ein besonderes Denkmal bei Mykenä (Pausan. II. 16, 5), und wir bemerken dabei, was W. Gell (Argolis p. 32 sqq. mit tab. 6) das Schatzhaus des Atreus nennt, diess möchte Dodwell für das Grabmal des Agamemnon halten. Um nun ein merkwürdiges unedirtes Vasenbild, aus Millins Papieren hier (pl. XXX) mitgetheilt, zu erläutern, sendet unser Verf. allgemeine Bemerkungen voraus über die Grabmäler im heroischen Zeitalter. Diess führt ihn nun nochmals auf die ionische Säule, und wenn er dem Herrn Baron von Stackelberg die Priorität der Wahrnehmung, dass diese Säulenordnung vorzüglich in jenen Zeiten zu Grabmälern verwendet worden, zugesteht, erwirbt er sich durch neue Erörterungen das Verdienst, diesen Gegenstand weiter aufzuklären. Hierbei wird nun zuvörderst das häufige Vorkommen von ionischen Peristylen an Grabdenkmalen auf Vasenbildern lange zuvor, ehe diese Säulenordnung im eigentlichen allgemeinen Gebrauche gewesen, und das grosse Licht, das die Stellen der griechischen Tragiker aus diesen Malereien gewinnen, in einer Probeauslegung von Sophokles, Elektra 899-907, und Euripides, Elektra 325—328, bemerklich gemacht. Ref. kann hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dass es doch den zahlreichen Bearbeitern dieser Dichterclasse endlich einleuchten möchte, wie aus gründlichem Studium der griechischen Religion, Mythologie und Kunst für die Auslegung der drei übriggebliebenen Tragiker ein ganz neuer Tag anbrechen

würde, und wie ohne Anwendung dieser Hülfsmittel auch die grösseste Virtuosität in Kritik, Metrik und Interpretation vor Einseitigkeit sich nicht bewahren könne. — Indem nun der Verf. gegen die Hypothese, die den Ursprung der ionischen Säulenordnung aus Persien herleiten möchte, starken Einspruch thut, wie er denn überhaupt den Ableitungen aus dem Orient abhold ist (was wir hier auf sich beruhen lassen), zeigt er letztlich, wie die auf griechischen Gefässen so häufig vorkommenden Grabessäulen und Grabesgebäude für die Geschichte der antiken Baukunst noch ganz unbenützt geblieben und wie sehr viele Aufschlüsse von daher für sie noch gewonnen werden können. Auf den Münzen von Agrigent erkennt er in dem ihnen eigenen Bilde des Adlers auf einem ionischen Capitell das Symbol der Apotheose, verbunden mit dem des Grabes. Wenn der Verf. bei der näheren Betrachtung der einzelnen Theile der heroischen Grabdenkmale auch die Bezeichnungen der einzelnen Theile derselben erläutert, und sagt (pag. 152, Not. 6): „Cette chambre sépulcrale s'appellait *καμάρα*, *θωράκιον*, *ἐνσόριον*; *le sarcophage*, qui y était déposé (*τῆς ἐν αὐτῷ ἀποκειμένης σοροῦ*), et dont l'usage rémontait aux siècles heroïques, à en juger d'aprés la découverte de *l'urne d'Oreste*, *θηκην* (*τοῦ*) *Ὀρέστεω*," Herodot. I. 68: — so muss bemerkt werden, dass jene Worte, wie ich sie hier geschrieben, vorher Cap. 67 vorkommen, welches auch der Verf. p. 156 mit anführt, und im folgenden Capitel zweimal *σορός* dafür gesetzt wird. Ob dieser Sarg des Orestes von Thon war oder von Erz (von beiden führt der Verf. gleich darauf Beispiele an), will ich nicht entscheiden, aber dass er von Eisen war, wie Larcher zum Herodot I. 25 glaubte, davon weiss der Vater der Geschichte nichts. Vergl. Commentt. Herodott. p. 300. — Uebrigens hätte unser Verf. über *θήκη* und andere hier besprochene Gegenstände bei Zoëga de Obeliscis Vieles vorgearbeitet finden und sich daraus überzeugen können, dass die Bedeutung *Sarg* sehr häufig ist, z. B. p. 416 sq., p. 640, vergl. auch die Comm. Herodott. p. 70—72. — Indem der Verf.

das von ihm zum erstenmal mitgetheilte merkwürdige Vasenbild (pl. XXX) und besonders das darauf dargestellte Grabmal in seiner äusseren und inneren Structur beschreibt, sucht er zu zeigen, wie die Architektur der Griechen und italischen Völker sowohl selbst als auch die Abbildungen derselben die Heroenmale nach Homerischem Typus getreulich beibehalten, wie die πυρά (bustum, oder erhöhte Brandstätte) eigentlich dieser Grundtypus gewesen, und wie sich diese Grundform nicht allein in dem Mausoleum der Artemisia, sondern auch in so manchen römischen Grabmälern, wovon noch jetzt Spuren vorhanden, nachweisen lasse. Bei Beschreibung des grossen, im Grabmal aufgestellten Gefässes wird eine interessante Anwendung von dem Satze gemacht, dass die Blüthe des wilden Granatbaumes, βαλαύστιον, balaustium (daher balustre), nicht allein ein Sinnbild der Sonnenstrahlen, sondern auch ein Grabessymbol gewesen. — In einer Schlussanmerkung (Not. 4, p. 153) kommt der Verf. noch einmal auf die allgemeinere Bedeutung von Heros (ἥρως) und Heroum (ἡρῷον) zu sprechen. Wenn man ihm gleich hierbei zugeben kann, dass der spätere Sprachgebrauch, besonders auch auf Grabschriften, die Bezeichnung Heros und Heroum auf Verstorbene jedes Standes und ihre Ruhestätten ausgedehnt habe, so muss für den epischen Gebrauch, besonders Homers, doch bemerkt werden, dass diese Bezeichnung (wie z. B. das ἡρώων Iliad. α. 4, vergl. Eustath. p. 18, und Apollonii Lex. Homer. p. 335 Tollii mit den Auslegern) eine verherrlichende Benennung der in der Schlacht gefallenen Krieger gewesen, und bei Vorstellungen des heroischen Alters, wie auf diesen Vasenbildern, müssen wir uns, wie der Verf. ja selbst bei andern Gelegenheiten erinnert, ganz an die Homerische Denk- und Sprechweise halten. Auch zeigt ja die Erwähnung der ἠρία im Homer, dass man den Unterschied der Bestattung beobachtete und das gemeine Grab für die Leute aus dem Volke, oder wo Umstände für die Edlen nichts Besseres gestatteten, das σῆμα aber für die Heroen, Könige u. s. w. vorbehielt.

Ersteres war aber ἠρίον, mag nun diess Wort von ἔρα, die Erde, oder von φέρειν herkommen (Il. ψ. 126 mit Heyne p. 384). Es war ein einfaches Grab (τάφος, Apollon. Lex. H. a. a. O.) und ward durch seine geringe Erhöhung von dem hohen ἠρῷον unterschieden (Harpocrat. in voc.). Daher es auch wohl geschah, dass man einen Heros erst in einem niedrigen Grabhügel beisetzte, bis man ihm späterhin ein hohes Denkmal darauf errichtete, ein ἠρίον erst und nachher ein αἰπὺ σᾶμα (Theocrit. Idyll. α. vs. 125 mit Valckenaers Anm. p. 34). — So können wir uns in der Stelle des Pausanias (II. 16. 5. und §. 7 fin.), wovon der Verf. selbst ausgegangen ist, die mit Agamemnon ermordeten Waffengenossen unter einem ἠρίον bei Mykenä begraben vorstellen, ihn selbst aber unter einem σῆμα. Wenn wir den Verf. hier auf diese Homerischen Bestattungsarten aufmerksam zu machen veranlasst waren, so wird er uns verstatten, zum Schlusse noch auf eine classische Stelle über die verschiedenen Begräbnissstätten und Todtenehren bei den Alten hinzuweisen: „Nun noch eins, lieber Hermes (sagt Charon im gleichnamigen Gespräche Lucians, oder Contemplantes §. 22, p. 518, ed. Wetsten.): um einen ganz vollständigen Unterricht von dir erhalten zu haben, lass mich doch auch noch die Behältnisse sehen, wo sie ihre Leichen hinthun. Merkur. Sie nennen's Gräber oder Grüfte (Ἠρία καὶ τύμβους καὶ τάφους καλοῦσι τὰ τοιαῦτα κ. τ. λ.)". Doch die ganze Stelle verdient genau erwogen zu werden. — Das Ergebniss der Beschreibung des gedachten Vasenbildes stellt der Verf. in dem Satze auf: es sei das Grabmal des Agamemnon, zu welchem auf der einen Seite Orest und Elektra, auf der andern Pylades und Chrysothemis ihre Ehrengaben bringen; doch bemerkt der vorsichtige Ausleger (p. 54) selbst, dass dabei auch das Denkmal eines andern Homerischen Helden angenommen werden könne.

Zweiter Theil. §. I. *Denkmäler, die Rache durch Orestes darstellend.*

Pag. 155. Der Verf. eröffnet diesen Abschnitt mit schönen Bemerkungen über die Sagen von dieser That (womit jetzt Fuchs, De variet. Fabularr. Troicc. Quaestionn. p. 172 sq. verglichen werden muss), wie Homers Stillschweigen über den Muttermord eben so bedeutsam sei, als der bei Aeschylos und Euripides eingemischte Götterwille durch's Orakel, wie die politische Bedeutung des Orestes gleich der des Theseus auf die Stammsagen gewirkt und diese auf die Tragödie, und welchen Einfluss das Theater auf die Kunst der Griechen gehabt. — In seinem zwanzigsten Jahre, wird p. 156 bemerkt, kehrt Orestes, um seinen Vater zu rächen, nach Argos zurück. Hier hätte die Verbindung dieses Alters mit der bei den drei Tragikern vorkommenden Erkennungsscene (ἀναγνώρισις) bemerkt werden sollen. Auch ist es nicht Pherekydes, der dem Orest bei seines Vaters Tod ein Alter von drei Jahren gibt, sondern Herodor (Ἡρόδωρος ἐν Πελοπείᾳ, Schol. Pind. Pyth. XI. 25, p. 418 Boeckh.), und ob die von Méziriac vorgeschlagene und vom Verf. als nothwendig angegebene Veränderung in *dreizehn* wirklich nothwendig sei, möchte Ref. bei der grossen Abweichung in dieser Sage nicht verbürgen; Böckh, Sturz und Westrik scheinen sie übrigens nicht gekannt zu haben.

Ein Athenisches Gefäss in der Sammlung des Herrn von Pourtalès-Gorgier (pl. XXXI. A.) von der Form der lecythi, mit rothen Figuren auf weissem Grunde, wie die meisten Athenischen sind, ist, nach des Verf. Erklärung, die Scene der Entsühnung auf dem Grabe Agamemnons, wie sie Sophokles (Electr. 80 sqq.) darstellt, jedoch verbunden (nach künstlerischer Freiheit, oder vielmehr nach einer glücklichen Fiction, wovon mehrere Beispiele angeführt werden) mit der von Chrysothemis verrichteten Entsühnung. Um eine ionische mit einer Palmette verzierte Stele sehen wir Orestes, Pylades und Chrysothemis versammelt. Die Reisehüte machen

die beiden ersteren als eben angekommene Reisende kenntlich, und bei der Unvollkommenheit der Zeichnung dieses nicht vollendeten Bildes charakterisirt der petasus auch den sonst schwer zu erkennenden Orestes. Ref. möchte hierbei noch auf den Amarant aufmerksam machen, der die Palmette bildet. Man weiss, warum diese Pflanze so genannt wurde (Plin. H. N. XXI. 8. 23. p. 241 Harduin), und wie natürlich erscheint sie nicht als Symbol des unverwelklichen Geistes auf der Grabesstele eines Heros in der Malerei auf einem Gefässe, das man mit Hoffnungen auf Unsterblichkeit einem Verstorbenen mit in's Grab gegeben.

P. 167. Beschreibung eines zwar schon von Millingen, aber hier (pl. XXXI) vom Vf. genauer gelieferten Gefässes: Elektra, an den Stufen von Agamemnons Grabmal mit allen Zeichen der tiefsten Trauer sitzend und den Krug an ihr Herz drückend, der, wie sie glaubt, ihres Bruders Asche einschliesst; neben ihr Orestes und Pylades mit Reisehüten und Stäben: „elle éclate en plaintes et en sanglots, qui forment, comme l'on sait, une des scènes les plus touchantes de la tragédie grecque (Sophocl. Electr. 1131 sqq. — 1126 sqq. Hermann). — Ref. setzt die treffende Bemerkung eines neueren Kritikers hier bei, des Limburg Brouwer de Sophocl. Trag. p. 160: „Querelae illae, ab omni aevo celebratae, quas ad urnam fratris Electra fundit, ita ad naturae veritatem expressae sunt, ut artis cogitatio, si forte incidat, ingrata nobis atque impia fere videatur." Diese Scene wird uns hier vor Augen gestellt nach der Erklärung des Verf., dem hierbei das eigenthümliche Verdienst angehört, über einzelne Züge dieses Bildes, z. B. über die geöffnete marmorne Thüre des Grabmals, über die Stäbe und über die beschwichtigende Geberde des die Elektra tröstenden Jünglings (vgl. p. 118) einige feine Beobachtungen gemacht zu haben.

Pag. 159. Es wird ein anderes Vasenbild des Museo Borbonico in Neapel mitgetheilt (pl. XXXIV) und von unserm Verf. anders, als von Panofka, erklärt. In dem oberen

Plane, der eine Opferscene darstellt, glaubt Raoul-Rochette die Opferung des goldvliessigen Widders durch Phrixos, und neben der asiatisch costümirten Artemis den Aeetes und die Chalkiope zu sehen. Bei der Erklärung der unteren Scene länger verweilend und mehrere andere Vasenbilder vergleichend (bei Anführung der Carellischen Vase muss verbessert werden: Inghirami Monum. etc. Ser. VI. tav. L. 5), deutet er endlich die einzelnen Personen auf folgende Weise: Elektra, an dem Grabdenkmal ihres Vaters trauernd; um sie rechts und links: Chrysothemis, ein reisender phocensischer Landmann, der Pädagog, Hermes Chthonios, die Grabsäule bekränzend, Orestes, das Todtenopfer darbringend, Pylades, und ein Repräsentant des Demos oder des Chors mit theilnehmender Geberde. Die Rechtfertigung dieser Auslegung führt zu einer Fülle von Erörterungen, z. B. über den Granatapfel als Sinnbild der Unterwelt und dessen, was darauf Bezug hat, über die Gefässe an den Stufen oder im Inneren der Grabmäler, über die Bedeutung von Säcken in Bildwerken und in Vasenmalereien mit einer philologisch-technischen Erörterung über das Wort σάγη und φορίνη. Besonders wird auch die sinnbildliche Gegenwart des phocensischen Landmannes zur Andeutung der Art, wie Orest bei Aeschylos (Choeph. 555 und 670) sich in das väterliche Haus Eingang verschaffte, hervorgehoben und am Ende bemerkt: „Tout ici répresente donc une scène empruntée, suivant toute apparence, de quelque tragédie célèbre, ou puisée dans les principales données de celles d'Aeschyle et de Sophocle; et l'arrangement symmetrique des figures, leur costume, leur attitude, le masque même, que semblent porter les deux *protagonistes,* n'indiquent pas d'une manière moins sensible une de ces compositions, d'une ordonnance toute scènique, qui avaient été transportées directement du théatre sur les vases, les basreliefs et d'autres monumens de l'art antique.

Pag. 162—166. Der Verf. liefert (pl. XXXII, Nr. I, und pl. XXXIII, 3) nochmals eine genauere Abbildung der von

Thiersch in der zweiten Ausgabe seiner Epochen der bild. Kunst bei d. Griech. p. 426—446 mitgetheilten und ausführlich erklärten Bildsäulen der vaticanischen älteren und neueren Sammlung, welche beide Thiersch, auf ungezweifelte Basreliefs gestützt, für Darstellungen der trauernden Penelope hält. In Betreff des Fragments in der Sammlung Chiaramonti stimmt Raoul-Rochette dieser Erklärnng bei. Die Statue der Pio-Clementinischen Sammlung sucht er aber gegen Thiersch als eine über Agamemnons Tod trauernde Elektra geltend zu machen. Eben so erklärt er die von Visconti (Mus. Pio-Clement. II. 40 und ibid. tav. agg. B. Nro. 10) als verlassene Dido gedeuteten zwei Statnen nach diesem Vorbilde als Elektra. Bemerkenswerth sind in dieser ganzen Erörterung die hier vorgetragenen archäologischen Grundsätze über die Methode, welche der Erklärer zu beobachten hat, wenn ein Bildwerk alter Kunst aller Attribute ermangelnd sich durch eine Stellung und Geberdung, welche einen moralischen Affect oder irgend eine Seelenstimmung verräth, auszeichnet, und wie der Verf. die Beobachtung, dass eine von einem griechischen Künstler einmal glücklich aufgefasste Geberdung auf andere Personen, die sich in ähnlichen Lagen und Gemüthsverfassungen befanden, übertragen worden, anwendet, um bei der Pio-Clementinischen Statue an die Stelle der Penelope die Elektra zu setzen; zu welchem Behufe er auch mehrere charakteristische Stellen aus den Sophokleischen und Aeschyleischen Tragödien dieses Namens mit Geschicklichkeit benützt; sowie, was er zuletzt gegen Visconti über die Kunstabkürzung oder über die Art und Weise sagt, wie die griechischen Künstler mit feinsinniger Sparsamkeit charakteristische Attribute und Kennzeichen zu vervielfältigen vermeiden. Je seltener Referent bei streitigen Erklärungen von Antiken, die er nicht selbst gesehen, sich für eine oder andere Meinung zu erklären pflegt, desto mehr hält er es für nützlich, auf solche *Grundsätze* aufmerksam zu machen, weil sie für die Kunstauslegung überhaupt von Wichtigkeit sind.

§. II. p. 166 sqq. Die Wiedererkennung des Bruders und das darauf folgende Gespräch zwischen Orest und Elektra hatte ohne Zweifel in den Zeiten der grossen griechischen Künstler diesen zu Gruppen Anlass gegeben. Die Gruppe Ludovisi aus römischer Zeit und von Winckelmann mit Zustimmung der Meisten (nur neuerlich wieder von Thiersch, Epochen d. bild. Kunst bei d. Griechen S. 296 2. Ausg. als Octavia und Marcellus gedeutet) für Orest und Elektra gehalten, setzt ein griechisches Originalwerk voraus. Ein solches theilt nun der Verf. hier (pl. XXXIII. Nr. 1) aus dem Museo Borbonico in Neapel zum erstenmal mit und begleitet es mit einer eines solchen Kunstwerks würdigen Erläuterung. Es ist eine in Herkulanum gefundene Gruppe aus griechischem Marmor und von vorzüglicher Erhaltung. Um so grössere Aufmerksamkeit widmet der Herausgeber allen Einzelheiten, die wir hier übergehen müssen, wie über die taenia, als ein Attribut nicht bloss der gymnischen Sieger, sondern auch der Heroen, über die Stirnbinde (ἀναδέσμη) der Elektra, worum die vorderen Locken gewunden sind, die gelehrte Auseinandersetzung der Art, wie sie bekleidet ist u. s. w. Ueber die Wirkung dieser Gruppe äussert sich der kundige Verf. mit folgenden Worten (p. 167): „L'expression qui domine dans toute la figure d'Electre est celle d'une soeur qui vient de rétrouver le frère qu'elle croyait perdu, et qui goûte, à s'assurer de sa présence, à s'enivrer de ses discours, une joie grave et mélancolique, telle qu'elle convient à la triste fille d'Agamemnon. Tout respire dans cette admirable groupe cette expression naïve et profonde des caractères, ce sentiment juste et vrai des convenances, joints à cette simplicité pleine de charmes, qui caractérisent le bel age de la sculpture grecque. Le travail aussi éloigné de la sécheresse que de la recherche, semble pourtant tenir, par la manière, dont la draperie et surtout les cheveux sont traités, de l'ancien style grec, que je me permettrais d'appeller *attique*, attendu qu'il n'a rien de la précision et de la

rigidité tant soit peu conventionelle de l'école *éginétique*. Quoi qu'il en puisse être, ce morceau capital appartient certainement à une excellente école grecque, et doit peu s'éloigner de la grande époque de Phidias."

Diese Originalgruppe wird nun die Grundlage einer Reihe von Untersuchungen, betreffend andere Gruppen und Statuen. Bei der späterhin so häufigen Gewohnheit, Bildwerken durch blosse Veränderung der Unterschrift eine andere Bedeutung zu verleihen, und bei der bestimmten Nachricht des Pausanias, dass man einer Bildsäule des Orestes die Unterschrift Augustus gegeben hatte (Pausan II. 17. 3), sieht sich der Verf. veranlasst, bei der berühmten Bronze von Florenz (Gori Mus. Florent. Stat. tab. 45. 46), die so verschiedene Deutungen erhalten hat, die des Gori wieder aufzunehmen, dass sie einen Genius publicus, oder Schutzgeist des Staats vorstelle, nur mit Ausschliessung des irrig angenommenen etrurischen Ursprungs und mit der Erklärung, dass auch diese kaiserliche Statue eigentlich ein Orestes sei, zu welcher Umdeutung der Anlass um so näher gelegen, weil Orestes als rächender Genius des Atridenhauses schon von den Tragikern genommen worden, und weil seine körperlichen Reste nicht nur für Sparta wohlthätig, sondern auch für die Stadt Rom, gleich dem Palladium, einer der heiligen Horte gewesen. Bei Erwähnung jener Inschriftveränderung will ich noch anmerken, dass nicht bloss das Umschreiben, *μεταγράφειν*, wie man es in der Sprache des griechischen Kunsthandels nannte, sondern auch das viel schlimmere *μεταῤῥυθμίζειν*, oder das Verändern der Bildsäulen durch Aufsetzen anderer Köpfe, besonders durch die Gewinnsucht der Handelsleute von Rhodos scheint in Gewohnheit gekommen zu sein. Es finden sich davon in demselben Pausanias mehrere Stellen, z. B. I. 2. 4 (wo man Siebelis pag. 10 vergl.), ferner I. 18. 3, worüber man die Anmerkung des Casaubon zum Sueton in Tiber. cap. 8, und des Lipsius zu den Annalen des Tacitus I. 74 um so mehr nachlesen muss, je grössere Verwirrung diese Miss-

bräuche in der Bildnisskunde bis auf den heutigen Tag angerichtet haben. — Die Untersuchung wendet sich sofort (p. 170 sq.) zur bekannten Statue des Museo Pio-Clement. (II. 32 und besser bei Bouillon, Musée des Antiques II. 12), welche Visconti früher für *Adonis*, später für *Apollo*, und Welcker neuerlich für *Narkissos* erklärt hatte. Nachdem der Verf. die auf Adonis bezüglichen Bildwerke durchgemustert (unter andern auch das im Bilderheft zur Symbolik Tafel XXXVII wiederholte, bei welcher Gelegenheit Ref. dem Verf. für gegebene Belehrung dankt und sie für die dritte Ausgabe seines Werks benützen wird), spricht er das Ergebniss seiner Untersuchungen aus, dass er aus der guten Zeit griechischer Kunst kein Denkmal kenne, das auf Adonis zu deuten sei. Darauf werden gelegentlich zwei merkwürdige Bruchstücke Apollinischer Bildwerke mitgetheilt und erläutert: ein vaticanischer Sturz des Apollo-Helios mit einem Schultergürtel (balteus), worauf die zwölf Zeichen des Thierkreises erscheinen (pl. XLVI, Nr. 3). Wenn der Erklärer hier mit Recht dem balteus blos eine symbolische Bedeutung gibt, wobei an den Träger eines Parazonium gar nicht zu denken sei, so will ich zur Unterstützung dieser Auffassungsart an die Stelle des Manilius I. 677 erinnern, wo es vom Zodiacus heisst:

Sed nitet ingenti *stellatus balteus* orbe,
Insignemque facit caelato lumine mundum,

wobei Jos. Scaliger bemerkt (p. 83), dass auch die zwei arabischen Namen des Thierkreises eigentlich einen solchen Gürtel (balteus) bedeuten, und hinzufügt: „Nam circulus zodiaci *latae fasciae modo pingebatur, quasi quis praecingat se.*“ Dieses Bild hat dem Künstler der vaticanischen Statue vorgeschwebt. Das zweite hier zum erstenmal erscheinende Bild (pl. XLVII Nr. 3) ist das Fragment eines Frieses mit Diana und Apollo, letzterer knieend und auf seine Lyra gestützt, die auf dem Orakeldreifuss ruht. Letzterer ist wegen der ungemein deutlich ausgebildeten cortina, worüber die Zodiakal-

binde quer herumläuft, besonders merkwürdig. Nach diesen Zwischenbemerkungen folgt der Ausspruch des Verf., die vaticanische Statue sei vielleicht ein Orestes. Dieselbe Deutung wird darauf noch mehreren als gymnische Statuen bezeichneten antiken Bildern gegeben, z. B. den Dresdner Statuen (Augusteum II. 88, mit Vergleichung der ähnlichen II. 88) und der fälschlich von Marini (Iscriz. Alban. p. 178) für einen Ptolemäos ausgegebenen und neuerlich von Thiersch (Epochen p. 295) als gymnisch bezeichneten Statue mit der Unterschrift des Künstlers Stephanos. Hierbei führt den Verf. die Wahrnehmung eines häufigen Künstlergebrauchs, aus Gruppen oder auch wohl aus grösseren Compositionen einzelne Figuren, die ein glückliches Motiv darboten, nachzubilden, zu lehrreichen Urtheilen über die berühmten Antiken: den vaticanischen Apollo (den er mit Hirt zur Gruppe der Niobe ursprünglich gehörig annimmt), die Dianen von Versailles, Herculanum und dem Vatican, die hockende Venus und über den Torso von Belvedere.

Eine der trefflichsten und gelungensten Erörterungen dieses ganzen Werkes beschliesst diesen Abschnitt (p. 173 bis 176). Es ist die genaue nochmalige Untersuchung über die vielbesprochene *Borghesische Jünglingsgruppe* in der königl. Sammlung des Louvre (bei Bouillon T. I, pl. XXVI, hier aber von Raoul-Rochette pl. XXXIII, Nr. 2 nochmals und mit glücklicher Angabe der Restaurationen mitgetheilt und zur Vergleichung der Herkulanischen Gruppe Orest und Elektra Nr. 1 gegenübergestellt). Ref. folgte dieser gelehrten Untersuchung mit desto grösserem Interesse, da er vor wenigen Jahren die Originalgruppe an Ort und Stelle betrachtet hat, und es freute ihn, durch eine Mittheilung in den Meletemm. I, p. 82 (vergl. Raoul-Rochette p. 175, not. 2) einen kleinen Beitrag zur Geschichte jener beiden *Heroen der Freundschaft* geliefert zu haben. Denn dafür hatte schon der grosse Winckelmann jene beiden Jünglinge der Borghesischen Gruppe erkannt, nämlich für Orest und Pylades, und unser Verf. findet

es fast unbegreiflich, wie, nach einem so gesunden Urtheil, nachher doch die Meinung Viscontis, der sie für Vulcan und Mercur erklärte, habe Eingang finden können. Es wird darauf nachgewiesen, auf welchen schwachen Füssen diese Neuerung beruhe, nämlich hauptsächlich auf den Attributen unten am Baumstamm. Das eigenthümliche Verdienst von Raoul-Rochette besteht aber in dem genauen Confrontiren dieser Gruppe mit der oben erklärten Herkulanischen, woraus sich dann ergibt, dass der Künstler der Borghesischen Gruppe den Orestes der Herkulanischen ganz getreu copirt; an die Stelle der Elektra aber den Pylades gesetzt hat, ohne doch, ausser dem Geschlecht und der Bekleidung, in Ausdruck und Stellung etwas Wesentliches geändert zu haben. Ja, die sonst nur in weiblichen Bildern gewöhnliche Bindung der Haare durch das Stirnband hat er vom Originalhaupt der Elektra auf seinen Pylades übergetragen. Dieser Typus, Orest und Pylades aneinander gelehnt und mit einander redend, ist dann auch anderen Nachbildungen zum Grund gelegt worden, wie z. B. einem von Visconti bekannt gemachten Mosaico und der berühmten Gruppe von San Ildefonso, worüber neuerlich Welcker im Bonner Kunstmuseum S. 58—70 ausführlich gesprochen. Unser Verf., der diese letztere Gruppe für ein Werk ersten Ranges, aber aus römischer Zeit, hält, nimmt mit Welcker und Gerhard die Idee Lessings auf, dass diese beiden Jünglinge für Schlaf und Tod (Hypnos und Thanatos) zu nehmen sind (während K. O. Müller im Handbuch der Archäologie der Kunst S. 198 es für entschieden hält, dass die eine Figur den Antinous darstellt, und die andere vielleicht Hadrians Dämon sei, der die eine Lebensfackel auslöscht, indem er die andere schützt. Doch wir werden weiter unten (p. 227) sehen, wie sehr die erste Deutung durch ein bisher unedirtes Basrelief mit einem idealischen Thanatos von unserm Verf. unterstützt wird); und indem er wieder zur Borghesischen Gruppe zurückkehrt, zeigt er, wie unhaltbar die Viscontischen Schlüsse aus den am Baumstamm ruhenden

Attributen der Axt und des Hermesstabs sind, indem beide Werkzeuge noch eigenthümlicher auf zwei Heroen passen, die unter dem Schutze des Hermes mit der Axt das Werk der Rache an den Mördern Agamemnons vollbringen wollen; wie aber nicht die Axt eigentlich, sondern der Hammer das dem Vulcan eigne Attribut; wie auch das eine dieser Attribute eben so wohl ein Scepter, als ein Hermesstab sein und in diesem Falle auf den durch die Axt wiederzugewinnenden Königsscepter des Agamemnon bezogen werden könne; wie aber endlich ohnehin bei der Möglichkeit, dass solche Sinnbilder der Gruppe später beigegeben worden sein konnten, solchen Beiwerken in der Kunstauslegung kein Uebergewicht über die charakteristischen Merkmale der dargestellten Personen selbst gegeben werden dürfe.

§. III. p. 177 sqq. *Der Tod des Aegisthos und der Klytämnestra* war mit allen Nebenumständen, womit ihn die Tragödie dargestellt hatte, ein Gegenstand der griechischen Malerei geworden. Polygnotos, Theodoros und Theon, beide letztere von Samos, hatten jene Scene auf verschiedene Weise gemalt. In Betreff des letzten sucht der Verf. den Widerspruch zwischen den Stellen des Plinius (XXXV. 11. 40, wo es heisst, Theon habe Orestis insaniam gemalt) und Plutarchs (de aud. poët. p. 18. A., wo gesagt wird, er habe Orests Muttermord gemalt) mit einander durch die Annahme zu vereinigen, dass diess ein und dasselbe Gemälde gewesen sei: „Mais voici,“ sagt er, „un nouveau témoignage qui achève de montrer le rapport de l'une et de l'autre indication, en même tems qu'il confirme l'idée que j'ai donnée du tableau de Théon, c'est celui de Quintilien, qui dans l'enumération des chefs de la peinture antique, cite Théon *comme ayant excellé à représenter* des apparitions, φαντασίας XII. 10 (6. p. 607 Spalding). Le sens du mot grec employé par Quintilien n'est sujet à aucune incertitude, sur tout quand on le rapproche de la description d'un tableau de ce même Théon qui se lit dans Aelien H. V. II. 44, et où le même mot, τὴν φαντασίαν, est

appliqué au sujet de cette peinture, *qui étoit précisément une apparition.* Il suit de là, que dans la peinture de la *Metroctonie d'Oreste*, Théon s'était attaché à répresenter le *délire* furieux que cause au parricide l'apparition soudaine des Furies: car ce sont là les trois circonstances principales qui résultent des témoignages des anciens sur le sujet du tableau et sur le talent du peintre." Diese Auffassung des Gemäldes von Théon scheint mir sehr glücklich zu sein; aber nicht die auf das Wort *φαντασία* gestützten Beweise. Hören wir den Quintilian a. a. O.: „*concipiendis visionibus*, quas *φαντασίας* vocant, Theon Samius — est praestantissimus." Aus dem concipere visiones sieht man schon, was Quintilian sagen will. Er erklärt sich aber selbst deutlicher darüber VI. 2. 29. 30 (p. 509 sq. Spalding): „Quas *φαντασίας* Graeci vocant, nos sane *visiones* appellemus: per quas *imagines rerum absentium ita repraesentamus animo, ut eas cernere oculis, ac praesentes habere videamur.*" *Φαντασία* und visio ist also einmal die lebhafte Einbildungskraft, die uns Dinge in ihrer ganzen sinnlichen Wahrheit zur Anschauung bringt, sodann das uns so lebendig vergegenwärtigte Bild selbst; und letzteres bezeichnet Aelian l. l.: Theon hatte einen in den Kampf eilenden Krieger gemalt. Als er das Bild zum erstenmal dem Publicum zeigte, liess er unmittelbar vorher einen Trompeter das Kriegslied blasen, und da heisst es dann: das Lied habe das Bild des in den Kampf Eilenden noch lebhafter vor Augen gestellt, *τοῦ μέλους ἐναργεστέραν τὴν φαντασίαν τοῦ ἐκβοηθοῦντος ἔτι παραστήσαντος*. Das war jene *ἐνάργεια* oder jene sinnlich kräftige Wirkung auf die Einbildungskraft, wie die Alten sie auch bezeichnen, nicht eine Erscheinung. Auch hätte die plötzliche Erscheinung der Furien nicht, wie der Verf. glaubt, *φαντασία*, sondern vielmehr *φάσμα* genannt werden müssen; denn Traumgesichte und geisterhafte Erscheinungen von Göttern, Dämonen und Heroen werden *φάσματα* genannt (Herodot. VI. 69. Platon. Sympos. p. 179. Aristid. Panathen. I. p. 143. Iebb. Origen. contr. Cels. VI. 8, vgl. die von mir

dem Etymolog. Gudian. angehängten Grammatiker II. p. 638). — Unter den Malern, die den Orestes zum Gegenstand ihrer Bilder gemacht, hätte noch Timomachos aus Byzanz, ein Zeitgenosse des Cäsar (Plin. H. N. XXXV. 11. 30, p. 705 ed. Hard.) genannt werden können.

Der Verf. vermuthet nun, dass wir die Composition des Theon in einem unedirten trefflichen Basrelief der Sammlung Chiaramonti noch jetzt besitzen, das er hier zum erstenmal (pl. XXV. 2) mittheilt. Doch zuvor wendet er sich zur Betrachtung anderer Kunstwerke, die diese Scene darstellen, und nachdem er gezeigt, dass einige von Millin gegebene Vasenbilder mit diesem Muttermord Machwerke neuerer Zeit sind, welche diesen verdienten Archäologen getäuscht hatten, stellt er den Satz auf, dass die Griechen mehr die Scenen vor- und nachher, als diesen Muttermord selbst dargestellt, und dass ihnen ihr fein-sittlicher Sinn auch nicht erlaubt habe, jene Gräuelscene auf Gefässen abbilden zu lassen, die eine fromme Bestimmung, wie jene gemalten Grabgefässe, hatten, daher man auch diesen Gegenstand auf *griechischen* Vasenbildern schwerlich antreffe. Dagegen habe der harte und düstere Charakter der etrurischen Sitte solche Scenen desto annehmlicher gefunden. Eine der merkwürdigsten Darstellungen des Mordes der Klytämnestra und Aegisths enthält die etrurische Grabesurne im Basrelief, welche Raoul-Rochette hier auf's Neue nach einer genauen Zeichnung von Inghirami (pl. XXIX, Nr. 1) mittheilt. Dieses Denkmal ist vielleicht einzig in seiner Art und hat, obgleich die Vorstellungen ganz den griechischen Tragikern abgeborgt scheinen, doch manches Eigene, und beigeschrieben die etrurischen Namen der handelnden Personen. Mit Recht lenkt der Verf. die Aufmerksamkeit auf den als Rache- und Strafgott aus dem Abgrund mit dem Hammer erscheinenden *Charun* (so lautet der beigeschriebene Name), und sucht nun auf sehr gelehrte Weise darzuthun, dass bei den älteren Griechen selbst Charon nicht als Fährmann der Todten, sondern als ein strafender Gott

der Unterwelt gedacht worden sei. Zu diesem Beweise bedient er sich eines sehr merkwürdigen Neapolitanischen Vasenbildes, eines der grössesten, die wir kennen, das mysteriöse Scenen aus dem Todtenreiche und darunter auch die Bestrafung des Ixion, neben dem jener ältere Charon mit demselben Hammer erscheint, enthält (pl. XLV mit den gehaltreichen Anmerkungen darüber p. 179 sq. not. 3. und p. 180. not. 1).

Die Rache des Orestes, wird ferner bemerkt, scheine für die Etrusker wegen der Argivischen Sage vom Stifter der Stadt Falerii ein besonderes Nationalinteresse gehabt zu haben. Der Verf. geht noch eine weitere Reihe von etrurischen Bildwerken jenes Inhalts durch, macht die Eigenheiten jedes einzelnen bemerklich und unterscheidet auch die Verschiedenheiten derselben nach den verschiedenen Werkstätten von Volterra, Clusium, Perugia, wobei denn in den Noten über Costüme, Bekleidung, Attribute und andere Gegenstände eine Fülle von Erläuterungen gegeben wird. Das vermuthete Vorkommen von Aegisths und Klytämnestras Tochter Erigone auf einer Urne von Cortona führt den Ausleger in eine Untersuchung über die mythisch-historischen Personen dieses Namens und zugleich zu einer kritischen Behandlung einer wichtigen Stelle des Hesychios über das Athenische Fest Aletis oder Aiora (*Ἀλῆτις*, *Αἰώρα*). Hierbei fehlt es auch nicht an Berichtigungen der Ideen anderer Erklärer der etrurischen Denkmale. Eine derselben, Inghirami betreffend (pag. 183, not. 1), weil sie das ganze System der Auslegung dieser Werke berührt, muss ich bemerken. Gewiss wird jeder gelehrte Leser der herrlichen Monumenti Etruschi des verdienten Inghirami unserem Verf. beipflichten, wenn er an den Ausdeutungen dieses Archäologen tadelt, dass er zu viel Dionysische (Bacchische) mystische Vorstellungen darin gesehen, und auch der Erklärung aus der Astronomie der Alten zu viel Spielraum gegeben. Wenn aber nun hinzugefügt wird, dass der Bacchische Cult überhaupt auf etrurischen Denkmalen nicht vorkomme und mit Belobung der Ansichten

K. O. Müllers die Schlussbemerkung gemacht wird: „J'avoue que je suis entièrement de cette avis, et que l'ensemble des monuments etrusques, que j'ai pu étudier sur les originaux, ne m'a offert que des représentations tirées des *mythes heroïques*, et aucune qui puisse être rapportée aux *mythes religieux*," so begreife ich nicht, wie man diess, wenn nicht etwa bloss die Basreliefs auf etrurischen Urnen gemeint sind, behaupten kann. Ueberhaupt scheint es noch viel zu früh, jetzt, da wir so zu sagen erst in den Vorhof der etrurischen Religion und Priesterlehre eintreten, schon so allgemeine Aussprüche über die Grundsätze der Auslegung der Denkmale dieses Volkes zu wagen. Dionysische Mythen kommen ja aber offenbar auf den sogenannten Pateren oder Spiegeln vor, anderer mystischer Götterfabeln nicht zu gedenken. Der kundige Verf., der sonst so viel Sinn für tiefere Forschung verräth, sollte gegen so allgemein ausgesprochene Behauptungen neuerer Schriftsteller mehr auf seiner Huth sein.

Die Untersuchung wendet sich zu den etrurischen Urnen, welche die dem Orest drohende Erscheinung der Furien darstellen. Der Verf. bezeichnet einige geschnittene Steine dieser Classe und erklärt eine schöne Bronze, im Besitz des Ritters von Bröndsted (die als Vignette Nr. 4, p. 154 im Text abgebildet ist) als „*Oreste en repos troublé par l'apparition soudaine des Furies*" und kehrt am Schlusse dieses Abschnittes (p. 185) zu einigen kurzen Bemerkungen über fünf römische Basreliefs, worauf die Erscheinung der den Orest bedrohenden Rachegöttinnen dargestellt ist, zurück. Bei dem hier zum erstenmal edirten Basrelief Chiaramonti (pl. XXV. 2.) wird unter andern auch der schöne geschnittene Stein der k. k. Sammlung in Wien (bei Eckhel Choix d. p. g. d. cab. Imper. pl. 20) kundig benutzt, der aufgespannte Teppich in der Scene gegen eine andere Erklärung richtig als Bezeichnung des häuslichen Zimmers, wo die Begebenheit vorging, gedeutet, und als eine besondere Merkwürdigkeit endlich auf die rechts sitzende schlafende Furie (l'Euménide endormie, avec la tête

baissée sur sa poitrine, ses cheveux qui pendent sur son visage, le *serpent* échappant de sa main et sa *hache* qu'elle a cessée de tenir, offre surtout un type remarquable, et qui doit procéder de quelque excellent original) aufmerksam gemacht.

§. IV. p. 186 sqq. Hieran knüpfen sich *Flucht und Entsühnung* unmittelbar an. Auch hiervon gibt es eine Reihe von antiken Darstellungen, besonders auf gemalten Gefässen. Einige ganz neue und höchst merkwürdige verdanken wir dem Herausgeber. Zuerst ein Vasenbild des Museo Borbonico in Neapel (bei Panofka I. 283 und hier pl. XXXVI und XXXVII). Nämlich die zwei Seiten dieser Vase stellen jene beiden Momente dar und verknüpfen so bildlich das Ende der Aeschyleischen Choëphoren mit dem Anfang der Eumeniden auf eine sehr merkwürdige Weise. Denn hier verdient jeder Zug Beachtung, und der Erklärer übersieht keinen. Wir heben einige aus: Die entblösste Brust der einen Rachegöttin, worin Raoul-Rochette eine Anspielung auf die Ermordungsscene der Klytämnestra finden will; der Spiegel in der Hand derselben, in welchem das Bild der Klytämnestra mit dem Diadem erscheint. Hierbei p. 187 eine gehaltreiche Anmerkung über die Spiegel auf verschiedenen antiken Bildwerken und Widerspruch gegen C. O. Müllers Meinung, der nichts als ein Luxusgeräthe darin erkennen will. Mit Recht wird hier an so manche Stelle in den Alten und namentlich auch bei Pausanias VIII. 37. 4 an den im Tempel *der Proserpina* in der Wand eingelassenen Spiegel erinnert, woraus dann auch der Gebrauch der Spiegel auf Grabdenkmalen erklärbar wird; auch mit Jorio auf den Umstand aufmerksam gemacht, dass man in campanischen und etrurischen Gräbern irdene Spiegel findet, die an keinen andern, als symbolischen Gebrauch denken lassen. Wenn der Verf. den Spiegel in mysteriösen Scenen für ein Sinnbild *der Reinheit* (de la pureté) erklärt, so möchte ich lieber an ein Bild *der Selbstprüfung* dabei denken. Denn da die Mysterien grossentheils aus Aegypten zu den Griechen gekommen waren, so ist sehr auf eine

Stelle des Olympiodor in seinem Commentar über Platons Alkibiades (cap. 1, p. 9 ed. princ. Francof.) zu achten, woraus wir erfahren, dass in den ägyptischen Tempeln die Eintretenden Spiegel vorfanden, worein sie einen Blick werfen mussten, und dass diese Handlung dieselbe Aufforderung enthielt, wie die bekannte Inschrift am Tempel des Apollo zu Delphi: *Erkenne dich selbst* (γνῶθι σεαυτόν).

Im Delphischen Tempel erscheint Orest auf der Gegenseite jenes Vasenbildes, wie er als Schutzsuchender dem Gotte sein in die Scheide zurückgelegtes Schwert überreicht. Apollo, auf dem mit heiligen Bändern umwundenen Omphalos sitzend, die Lyra in der einen Hand haltend, reicht ihm mit der andern den reinigenden Lorbeerzweig. Auf der einen Seite erscheint Elektra, die ihrem Bruder nach Delphi gefolgt war, auf der andern Pylades und die Pythia, auf ihrem heiligen Dreifuss sitzend. Diess gibt dem Verf. nun reichen Stoff zu antiquarischen Erläuterungen der hier so deutlich erscheinenden Tempelgeräthe, des Dreifusses, des Omphalos, wobei auch gelegentlich die Vorstellungen anderer Gelehrten geprüft und zum Theil berichtigt werden.

Diese Entsühnungsscene im Delphischen Tempel kommt auf mehreren griechischen Gefässen vor, auf dem von Millin beschriebenen von Hope, auf einem andern durch eine eigene gelehrte Abhandlung vom seel. Thorlacius erklärten des Kronprinzen von Dänemark, wobei sich auch eine kleine Abbildung befindet. Weil diese kleine lateinische Schrift in wenig Hände gekommen, so will Ref., der sie vor sich liegen hat, die kurze Beschreibung dieses Vasenbildes um so mehr daraus in deutscher Sprache mittheilen, da er weiterhin aus zwei Gründen darauf zurückkommen muss: „In der Mitte," heisst es p. 13, „sitzt Orestes auf einer Basis, worauf der Delphische Dreifuss ruht; einen Fuss hat er ausgestreckt, den andern unterwärts gebogen; den Dolch, womit er vor Kurzem seine Mutter getödtet, hält er in seiner rechten über dem Haupte nach dem Dreifusse rückwärts ausgestreckten

Hand, und gleichsam einer der Furien, die ihm rechts von oben droht, antwortend, *lehnt er sich an das Netz, dessen sich Klytämnestra als eines Werkzeugs bei Ermordung des Agamemnon bedient hatte*, als ob er hierin Schutz oder doch wenigstens Entschuldigung des Muttermordes finden werde. Vor ihm steht der Delphische Lorbeer, des Tempels Zeichen. Wie die eine Furie, von oben herab kommend, das Gesicht drohend gegen den Helden wendet, so streckt die andere von unten wie vom Orcus aufsteigend eine um ihre Hände gewundene Schlange und die linke Hand selbst gegen ihn aus. Auf der andern Seite des Dreifusses steht Apollo, in der Linken einen Lorbeerzweig haltend, mit der Rechten den Dreifuss berührend, mit einer sprechenden Fingerbewegung und mit einem nicht minder bedeutsamen Blick, der auf die Furien und zugleich auf den Schützling gerichtet ist.“ Soweit die Beschreibung des Kopenhagener Vasenbildes. — Unser Verf. gibt sodann die Beschreibung eines hier getreuer von ihm mitgetheilten (pl. XXXVIII) Vasenbildes aus dem Vatican. Eine allgemeine Bemerkung (p. 189) wird dieser Erklärung vorangeschickt, wie fast auf allen antiken Denkmalen die Raserei des Orestes fast einzig in dem strengen würdevollen und so zu sagen hieratischen Charakter der Tragödien des Aeschylos, mit fast durchgängiger Vermeidung der minder idealen Auffassungsweise des Euripides, dargestellt sei, woraus eben auch die ideale Richtung der griechischen Kunst sich kund gebe; wie aber gleichwohl die bildende Kunst im richtigen Gefühl, dass sie nach ihrer Natur die Scenen festhalte und ihnen dadurch Dauer verleihe, jene Grausen erregende Gestaltung und Bekleidung der Furien, wie sie Aeschylos in schnell vorübergehenden Theaterscenen wagen durfte, sinnig vermieden und nach dem Grundgesetz der Schönheit bei den Griechen gemildert habe.

Auf der Hauptseite des vaticanischen Gefässes sehen wir nun Orest, auf den Altar geflüchtet, in einer Stellung, die, oft vorkommend, ein berühmtes Originalbild oder eine im

tragischen Theater hergebrachte Weise voraussetzt. Er erscheint recht eigentlich als Schutz Erflehender (ἱκέτης), welches dem Erklärer zu einer schönen Anmerkung über die ἱκεσία Anlass gibt, wobei er zugleich eine in vielfacher Hinsicht lehrreiche griechische Inschrift von Tralles, worin der Freistätte beim Tempel des Dionysos-Bakchios Erwähnung geschieht, zum erstenmal mittheilt und trefflich erläutert. — Neben dem entsühnenden Apollo, auch hier mit dem Lorbeerzweig, erscheint eine Furie, mit ihrer Lanze noch den letzten Stoss gegen Orestes führend; was aber besonders merkwürdig ist: Minerva in voller Rüstung und ihre Aegis gleichsam zum Schutz des Flehenden über ihn haltend. Diese ältere Weise, die Aegide über den Arm geschlungen zu tragen, wird bemerklich gemacht, und mit der berühmten Herkulanischen Minerva bei Millingen (ancient monum. inedits II. 7) und mit der trefflichen Casseler Pallas (bei Bouillon Musée royal T. II) lehrreich verglichen. Endlich eine im oberen Plane unmittelbar über dem Altar sitzende Frauengestalt mit dem Lorbeerkranz um's Haupt, dem Stab in der Hand und mit grossen Flügeln an den Schultern, wird mit eben so grosser Belesenheit als Scharfsinn als die zweite Besitzerin des Pythischen Orakels, als Themis, gedeutet. Dieses Lob wird jeder dem Verf. ertheilen müssen, wenn er auch, wie diess beim Ref. selbst der Fall ist, die Sache nicht als entschieden betrachten möchte. Auch die Kehrseite der Vase gibt dem Erklärer (p. 192 sq.) zu interessanten Bemerkungen Stoff.

Es folgt (p. 193) die ausführliche Beschreibung eines der kostbarsten Vasengemälde in der Sammlung des Hrn. v. Koller, jetzt in der königlichen zu Berlin. Dieses Gefäss von Ruvo wird hier (pl. XXXV) zum erstenmal mitgetheilt, durch seine Grösse, durch den mysteriösen Inhalt seines Gegenstandes und in jedem Betracht ein graphishes Denkmal ersten Ranges. Auf vier Planen enthält es vier Scenen: die erste, rein mythisch, die Entsühnung des Orestes; die zweite und dritte religiös-mystisch, und die vierte eine Todtenfeier, begangen

von reitenden Epheben neben einer ionischen Grabessäule. Die erste Scene ist ausgezeichnet durch den auf seinem Dreifuss sitzenden Gott: „avec sa branche de *laurier* dans la main gauche, la main droite d'nn air d'autorité vers l'Euménide ailée, qui accourt, portant d'une main un flambeau allumé et de l'autre un glaive nu.“ — Auf diese Weise, glaube ich, erklärt unser Verf. die Geberde des Apollo glücklicher als Thorlacius in der Beschreibung des Kopenhagener Vasenbildes, der den Gott den Dreifuss berühren lässt. Es ist hier wie dort der Geist eines Gebietenden, der die Furien zurückweichen heisst und den Schutzsuchenden herantreten. Da das Kopenhagener Bild den Apollo vorschreitend darstellt, so könnte ein junger hoffnungsvoller Archäologe, Herr Anselm v. Feuerbach, der uns in einem zu Speier 1828 erschienenen Programm ein Werk *„über den Apollo von Belvedere und das Verhältniss der griechischen Plastik zur Tragödie“* ankündigt, und dabei von der Idee eines die Furien verscheuchenden Apollo ausgeht, aus diesem vorschreitenden und gebietenden Apollo des ebenerwähnten Bildes, aber auch aus diesem Werke von Raoul-Rochette, der fast in jedem Abschnitte über die innige Verbindung der griechischen Kunst mit der Tragödie lehrreiche Winke gibt, für seine Untersuchungen einen reichen Gewinn erwerben. — Ich kehre zum Koller'schen Gefässe zurück: Auf der andern Seite des Altars erblickt man, nach des Verf. Deutung, die vor Schrecken fliehenden Gestalten der Pythischen Priesterin und des Schattens der Klytämnestra, wobei an die Verhüllung, als eine Bezeichnung erscheinender Schattenbilder, erinnert wird. Ganz besonders merkwürdig ist aber auf diesem obersten Plane der auf seiner Unterlage ruhende mit Bändern umwundene Omphalos (*ὀμφαλος τεταινιωμένος*), wobei der kundige Verf. nicht nur die Ideen anderer Archäologen berichtigt, sondern auch den Irrthum des sel. Thorlacius, der sonderbarer Weise diesen auf dem Kopenhagener Gefäss neben dem Dreifuss liegenden Omphalos für das den Agamemnon verstrickende Netz genommen hatte.

Es würde nun zu weit führen, dem Verf. in's Einzelne seiner Erklärung der zweiten und dritten Scene zu folgen, wodurch die alten Schicksale des Tantalidenhauses mit denen des Orestes verknüpft werden. Hier erscheinen, nach seiner Deutung, ausser den grossen Göttinnen der Mysterien, Demeter und Kora, Pallas, Herakles, Dike oder Arete, Orestes, Pelops, der Widder mit goldenem Vliess, jener erste Anlass der Zwietracht unter den Pelopiden, und mit grossen Flügeln und einem entblössten Schwert in der Hand die personificirte Zwietracht oder Eris. Diese Deutungen, vom Verf. mit bescheidener Zurückhaltung vorgetragen, mögen sie nun die Zustimmung anderer Archäologen erhalten oder nicht, sind im Einzelnen wie in ihrer Gesammtheit ein Meisterstück von gelehrten, scharfsinnigen und geistreichen Combinationen, denen Ref. seine aufrichtige Bewunderung zollt. Die vierte Scene mit den reitenden Epheben gibt dem Verf. zu einer ausführlichen Vertheidigung Gelegenheit, worin der Beweis geführt wird, dass im heroischen Zeitalter das Reiten keineswegs ganz ungebräuchlich, und dass Wettrennen von Jünglingen sogar eine nicht seltene Verherrlichung der öffentlichen Spiele und insbesondere auch der Leichenspiele gewesen, und wie die Römer ihre decursio und den ursprünglich den Todtengebräuchen gewidmeten ludus Troiae von den alten Griechen entlehnt hatten.

Ein schwarzes Gefäss von der Form einer Lampe aus der Sammlung des Herrn Durand wird hierauf hier zuerst (Vignette 5, p. 155) mitgetheilt, und das Bild darauf als der auf den Delphischen Omphalos sich stützende und die Schlangen abwehrende Orestes erklärt, wobei Belege geliefert werden, dass auch diese hochtragische Scene komisch gewendet und durch Travestirung ein Gegenstand von Volksbelustigung geworden sei. — Dieser reichhaltige Abschnitt schliesst mit der Beschreibung eines unedirten Basreliefs der Borbonischen Sammlung in Neapel (pl. XXXII, Nr. 2). Der auf einem Altar knieende junge Held mit dem blossen Schwert in der

Hand erscheint ganz ähnlich jenem das Palladium raubenden Diomed auf geschnittenen Steinen und andern antiken Denkmalen. Aber der vor ihm stehende Dreifuss, das auf einer Säule stehende mit dem Bogen bewaffnete Bild des Apollo, der Lorbeerbaum, und die unten liegende schlafende Eumenide mit der ausgelöschten Fackel und mit der gleichfalls schlafenden Schlange lassen keinen Zweifel übrig, dass hier der im Tempel zu Delphi Schutz suchende Orestes dargestellt sei. Die Aehnlichkeit mit jenen Diomedeischen Bildern gibt aber dem Verf. Anlass zu feinen Bemerkungen über die Sitte der griechischen Künstler, verschiedene Personen in ähnlichen Scenen nach *einem* Typus zu bilden, wenn er einmal von einem grossen Künstler glücklich aufgefasst war. Gegen die Meinung der Herrn von Bröndsted, dass man wegen des heiligen Lorbeerbaumes annehmen müsse, das Adyton zu Delphi sei ein Hypäthros (ὕπαιϑρος) gewesen, macht unser Verf. p. 199. not. 1 verschiedene Erinnerungen, deren Ergebniss ist, dass es gebräuchlich gewesen, heilige Bäume im Inneren des Tempels zu haben, und beruft sich dabei auf den Oelbaum im Erechtheum zu Athen. Darüber drückt sich aber der neue Herausgeber von Stuart schwankend aus (I. p. 498 der deutsch. Ausg. Ref. muss den Verf. auf diese Anmerkung, die er schon oben zu berühren veranlasst war, aufmerksam machen): Erst heisst es dort, der Oelbaum habe mit dem Altar des Zeus Herkeios unter Einem Dache gestanden, nämlich so, dass wenigstens die eine Seite, wo die Kanephoren stehen, offen war. „Er war also *gewissermaassen* sub dio, *oder wenigstens* der äusseren Luft ausgesetzt.“ Dann wird Virgil Aeneid. II. 512 und Athenäos angeführt, um zu beweisen, dass die Altäre des Jupiter in *unbedeckten* Höfen oder Tempeln gestanden. Ref. glaubt, dass man aus diesen Beschreibungen der Sitte der heroischen Zeit keine strengen Schlüsse auf das historische Zeitalter machen sollte, und dass also heilige Bäume auch unter Dach in den inneren Heiligthümern stehen konnten.

§. V. p. 199 sqq. Auf das Urtheil über Orest zu Athen und seine Entsühnung zu Trözen folgte die Vollziehung des Götterbefehls, das Bild der Taurischen Artemis zu holen. Ueber die ersten Scenen erklärt sich der Verf. in zwei kritisch-archäologischen Anmerkungen, gedenkt des Corsinischen silbernen Bechers mit dem Urtheil Orests (worin Raoul-Rochette eine Copie eines berühmten Werkes des Zopyros, Thiersch aber, in den Epochen p. 299, das Originalwerk selbst erkennt), des geschnittenen Steins in Wien (Eckhel pierr. gravées 21), einer Lampe bei Bellori und einiger Basreliefs (das Vasenbild bei Millin Mon. ined. II. 49 sei ein neues Machwerk), und in Betreff der Entsühnung, eines Gefässes in der Sammlung des Grafen von Lamberg (I, 14), jetzt in der k. k. Sammlung in Wien, und einer Lekythos athenischer Fabrik. Die Wiedererkennung auf Tauris, fährt der Verf. fort, komme auf zwei Basreliefs Grimani in Venedig, auf dem Sarkophag Accoramboni und auf zwei Herkulanischen Gemälden vor, — lauter Bildwerken römischer Zeit. Hierbei wird in einer lesenswerthen Note (p. 200; in der Note 2 derselben Seite muss verbessert werden: Millin Gal. myth. pl. CLXXI) die herrliche Camée der Florentiner Sammlung gegen Gori's falsche Erklärung für dieselbe Taurische Begebenheit vindicirt. Hierbei auch eine schätzbare Anmerkung über des griechischen Malers Timomachos Iphigenia auf Tauris und Orest, mit Bezug auf Plinius (H. N. XXXV, 21. 8). — Auf einem griechischen Denkmal entdeckt der Verf. jene Scene zuerst, nämlich auf einem gemalten Gefäss des M. de Santangelo in Neapel, die er (pl. XLI) hier zum erstenmal liefert. Dieses in Basilicata nebst drei andern gefundene Gefäss derselben Sammlung zeigt in seinen Bildern, wie die übrigen, einen Verfall der Kunst in einem dem Byzantinischen ganz ähnlichen Styl, wonach also die griechische Kunst zweimal auf dieselben Abwege gerathen wäre, eine Beobachtung, die, wenn sie sich bewähren sollte, für die Kunstgeschichte sehr interessant wäre. Das Bild zeigt uns die Figuren auf drei

Planen, wovon der untere die Befreiung der Adromeda durch Perseus enthält. Die zwei oberen bringt der Erklärer scharfsinnig mit einander in Verbindung; nämlich in der obersten Scene, wo wir Jupiter zwischen Venus, Juno, Minerva und Victoria sehen, gebe Jupiter der Minerva den Befehl, den auf Tauris in Lebensgefahr schwebenden Heroen Orest und Pylades, deren Schutzgottheit sie war, zu Hülfe zu eilen. — Die Figuren der Mittelscene deutet der Erklärer so: Links Iphigenia sitzend, durch die über ihr schwebende Binde und durch den Stab als Priesterin bezeichnet; vor ihr Thoas, bärtig, mit der Lanze in der Hand, seine Gefangenen der Priesterin vorführend, hinter ihm Orest und Pylades, ganz entkleidet und gebunden, und hinter ihnen drei skythische Sclaven. Alle bekleidete Figuren in griechischer Gewandung. Hier hätten wir also die erste Zusammenkunft ganz nach Euripides, und wenn wir alle vorhandenen antiken Bildwerke zusammenstellen, die Entsühnung, das Wiedererkennen von Bruder und Schwester, die Unterredung im Tempel und die Anstalten zur Abreise — mit Einem Worte alle einzelne Acte des Dramas *Orestes in Tauris*, und zwar nachweisslich in Denkmalen, die, obwohl bis zum Verfalle der griechischen Kunst herabreichend, doch sämmtlich nach griechischen Tragikern gearbeitet sind.

P. 202 sqq. Aber auf den etrurischen Denkmalen war dieser Gegenstand bisher ganz unbeachtet geblieben. Der Verf. sucht zu beweisen, dass auf fünf Urnen der alten Künstlerschule von Volterra die Scene der Vorbereitung zum Opfer des Orest und Pylades dargestellt, und dass dagegen Gori's Erklärungsweise, der daraus etrurische Menschenopfer und bacchische Einweihungen herausgedeutet hatte, ganz und gar unstatthaft sei. In dem eiförmigen Körper, den man in dieser Darstellung wahrnimmt, erkennt Raoul-Rochette wieder den Omphalos des Delphischen Orakels, und findet dieses Sinnbild in dem Taurischen Tempel desswegen passend, weil von jenem Orakel nicht bloss der Antrieb zu des Orestes

Rache ausgegangen sei, sondern der Thäter auch nachher bei diesem Orakel seine Ruhe wieder gefunden habe. Bei dieser Gelegenheit theilt er auch einen bronzenen Spiegel etrurischer Arbeit aus der königl. französischen Sammlung (Vignette 7, 238) mit. Auf demselben sieht man rechts und links die Abbildung von einer sonderbar gestalteten Säule, womit der Verf. die Beschreibung des Varro beim Plinius (XXXVI. 19. 3) vom Grabmal des Porsenna vergleicht, zwei Jünglinge mit übereinandergeschlagenen Beinen und die Hände auf den Rücken gelegt. Aehnliche Gestalten auf etrurischen Pateren oder Spiegeln sind wegen des dabei erscheinenden Schwans oder Sterns für nichts Anderes als Dioskuren zu halten. Hier aber will der Erklärer wegen Abwesenheit dieser Attribute und wegen jener Säule die zum Opfer gebundenen Freunde Orest und Pylades erkennen. Wir lassen diese Deutung, wie verschiedene andere unseres geistreichen Archäologen, auf sich beruhen.

§. VI. p. 205 sqq. „Dans l'ordre des actions d'Oreste, tel qu'il est exposé par le Scholiaste de Lycophron (ad vs. 1374) *l'attentat commis sur Neoptolème à Delphes suivit immédiatement le voyage de la Tauride.*" Der gedachte Scholiast lässt den Orest mit Iphigenia erst nach Syrien verschlagen werden, dann nach Athen kommen, daselbst den Pylades mit Elektra verheirathen, darauf Orest erst den Neoptolem in Delphi tödten und dessen Wittwe Hermione heirathen. Der Verf. geht gewöhnlich, und auch besonders hier, zu den Quellen der Sagen zurück, wie er denn gleich im Verfolg nicht bloss die Stelle der Odyssee, welche die eine Grundlage dieser Sagen bildet (IV, 5), sondern auch den *Lesches* anführt. Um so weniger wird es ihm unwillkommen sein, wenn Ref. hier einige hier einschlagende Bemerkungen vorausschickt. Nach Homer also hatte Menelaos dem Neoptolem die Hermione zur Gattin versprochen; nach Sophokles aber in der verlornen Tragödie *Ἑρμιόνη* hatte Tyndaros diese Jungfrau dem Orest in Abwesenheit des

Neoptolem entweder versprochen oder selbst vermählt. Dieser letzteren Sage folgt Ovid (Heroid. VIII. 31 sq. mit van Lenneps Anmerk. vergl. Heyne im XII. Excurs zu Aeneid. III. 27 sqq., welcher von der Ermordung des Neoptolem handelt, aber noch vervollständigt werden kann). Diese Verschiedenheiten rührten zum Theil von den epischen Dichtern nach Homer her. So hatte z. B. ein Sänger der *Νόστοι* die Schicksale Neoptolems besungen (Proclus in der Chrestom. bei Heyne a. a. O. p. 498). Den Lesches beim Scholiasten des Lykophron (vs. 1232) führt unser Verf. selbst an. Dieser Sänger der kleinen Iliade hatte die Aethiopis des Arktinos fortgesetzt (vergl. J. A. Fuchs de Varietate Fabularum Troicarum Quaestiones Cap. XV. p. 134). Zum Theil hatten die Logographen aus den Volks- und Ortssagen verschiedene Ueberlieferungen niedergeschrieben. Endlich behauptete die tragische Bühne ihre Rechte, obwohl die Tragiker Vieles aus den kyklischen Dichtern schöpften. So kennen wir, um beim Hauptpunkte stehen zu bleiben, drei wesentlich abweichende Sagen von Neoptolems Ermordung durch Orestes. Nach der einen war diess in Phthia, als Neoptolem am Altare seiner Väter opferte, geschehen. Vielleicht war Virgilius dieser Erzählung gefolgt (Heyne a. a. O. p. 498 sqq.). Eine zweite, die Heyne nicht kannte, gab die Umstände so an: Orestes tödtet den von ihm nicht gekannten Neoptolem in Phokis, errichtet ihm, da er es hinterher erfahren, in Daulis ein Grabmal, wohin er das Schwert stiftet, womit er ihn getödtet, fährt sodann nach der Insel Leuke ab und versöhnt dorten den Achilles (Eudocia in Violario p. 305). Die dritte Sage, welche die allgemeinste geworden, lässt den Neoptolem in Delphi von der Hand des Orestes sterben. Nach einer vierten war Neoptolem von den Delphiern umgebracht worden (Pherecydes p. 212 ed. Sturz.). Ja eine fünfte Sage lässt gleich nach Agamemnons und Klytämnestras Tod und nach grossem Streit zwischen den Argivern, Tyndaros, Menelaos, Orest und Pylades, den Apollo erscheinen und die Hermione dem

Orest, die Elektra aber dem Pylades zur Ehe geben und den vom Mord gereinigten Orestes über Argos herrschen (Eudoc. p. 317), und weiss also von der Ermordung des Neoptolemos gar nichts. Ueber die Veränderungen dieser und anderer Sagen durch die Tragiker wären wir weit besser belehrt, wenn die Schrift des Rhodiers Hieronymos: Von den Dichtern, worin auch die Tragiker abgehandelt waren, und die *Τραγῳδούμενα* des Asklepiades noch übrig wären. Die Fragmente des Letzteren hat F. X. Werfer gesammelt, s. Acta Philologg. Monacenss. II, p. 490 sqq., wo auch p. 517 sq. und p. 531 sq. die Fragmente über Neoptolemos und Orests Tod vorkommen. — Unter solchen Umständen muss das Geschäft der Erklärer alter Denkmale dieses Sagenkreises sehr schwierig werden, und sie haben sich bei vorkommenden Bildwerken beständig alle diese Abweichungen gegenwärtig zu erhalten. — Aus diesem Grunde hat Ref. dieses kleine Vorwort voraus geschickt, welches zugleich die Gründe zur Entschuldigung an die Hand gibt, wenn auch der geübteste Archäolog nicht immer in seinen Deutungen glücklich ist.

Unser Verf. beschenkt uns mit der Abbildung (pl. XL) und der Erklärung zweier mythologischer Bilder auf einem Nolanischen Gefässe von vortrefflicher Arbeit und von hohem Werthe in jeder Hinsicht, im Besitz des Herrn von Pourtalès-Gorgier. Zuvörderst wird die eine Scene von der Ermordung des Neoptolem im Tempel zu Delphi erklärt; eine Deutung, die Panofkas Zustimmung erhalten hat und überhaupt wohl keinen Widerspruch finden wird. — Sodann wird das vielsagende Stillschweigen Homers und anderer Dichter und Schriftsteller über diese Unthat des Orest bemerkt, die Vermuthung geäussert, dass das Uebergewicht der andern Sage in griechischer Ueberlieferung wohl hauptsächlich dem Einflusse der Tragödie beizumessen sei, welche sie behandelt hatte (wogegen Fuchs, De varietate Fabb. Troicc. p. 167, der überhaupt mehrere oben bemerkte Abweichungen dieser Sage nicht erwähnt hat, ohne einen Grund anzugeben, die Sage von dem Tode Neoptolems zu Delphi für die älteste hält).

Unser Verf. glaubt endlich annehmen zu dürfen, dass nicht sowohl der Besitz der Hermione, als die Herrschaft über den Peloponnes der eigentliche Bewegungsgrund zu diesem Morde gewesen sein möchte. — Nach den Tragikern hatten sich Pylades und die Delphier mit Orest zu dieser That verbunden. Wenn hierbei (p. 207, not. 4) Ruhnkens schöne Verbesserung des Tzetzes ad Lycophr. 1374 mit Recht belobt wird, so hat der Verf. wirklich eine bessere Lesart angenommen, als Ruhnkenius zum Vell. Paterc. pag. 5 sie vorgeschlagen. Dieser wollte nämlich statt *μετὰ τῶν ἀδελφῶν* lesen: *μετὰ τῶν Δελφῶν*. Den Artikel kennen aber hier die besten Handschriften nicht, und das *μετὰ Δελφῶν* konnte nun viel leichter in *μετ' ἀδελφῶν* verdorben werden. — Nun wird vom Verf. sehr geschickt nachgewiesen, wie die Scene auf dem Nolaner Gefäss den Hauptzügen nach ganz getreu nach der Darstellung des Euripides in der Andromache copirt ist. Auch hebt er die Hauptpersonen hervor, vergisst aber auch nicht, mit Hülfe der Zeugnisse alter Schriftsteller, Nebenpersonen kenntlich zu machen, und beschliesst die Beschreibung dieser Scene mit einer vorläufigen Hindeutung auf die Erscheinung des Thanatos, der den niedergesunkenen Neoptolem in seine Arme fasst.

Es folgt eine Kritik der Erklärungen, die Gori von einigen etrurischen Urnen gegeben, wovon der Verf. vermuthet, dass sie grossentheils Neoptolems Tod darstellen. Sodann wird nach einer Zeichnung Inghiramis das Basrelief einer Etruskerurne aus der Sammlung Cinci (pl. XXXIX) mitgetheilt und, mit Beseitigung von Gori's Meinung, der darin eine Kabirische Weihescene, nachher aber den Tod des Polites sehen wollte, ebenfalls auf den Tod Neoptolems bezogen. Hierbei kommen nun einige Züge in Betrachtung: Zuerst die Phrygische Mütze der Männer. Diese hatte Gori auf Troianische Personen bezogen. Raoul-Rochette behauptet dagegen, es sei ein Hauptstück der etrurischen Nationaltracht, das sie bei ihrer Wanderung aus Asien mitgebracht.

Da unser Verf. nachweist, dass diese Kopfbedeckung auf etrurischen Denkmalen, welche auch ganz griechische Mythen darstellen, sehr gewöhnlich sei, so möchte ich dabei, mit dem Gedanken an Herodots Erzählung (1, 94), an die Lydische Abkunft eines Stammes der Etrusker erinnern. — Sodann ist es auffallend, dass eine weibliche Person dem auf dem Altar um sein Leben kämpfenden Helden ein *Rad* entwinden zu wollen scheint (so nimmt wenigstens Herr Raoul-diese Handlung), welches Symbol Gori in seiner zweiten Erklärung als Sinnbild der Nemesis erklärt hatte. Raoul-Rochette bestreitet diese Meinung mit folgenden Gründen: Zuvörderst sei es gar nicht erwiesen, dass Nemesis bei den Etruskern das Attribut des Rades gehabt habe; zweitens, auch bei den Griechen habe diese Gottheit erst spät und vermuthlich erst nach ihrer Zusammenstellung mit Tyche (Fortuna, vergl. p. 214), dieses Beiwerk erhalten. Drittens sei es ohne Beispiel auf antiken Denkmalen und gegen alle Analogie, dass ein Symbol, das einer Gottheit angehöre, zwischen ihr und einer Person anderer Ordnung ein Gegenstand des Kampfes, in dem man sich den Gegenstand zu entreissen suche, werden könne. Viertens sei gar nicht abzusehen, was für eine Bedeutung das Rad, sei es nun im eigentlichen oder im symbolischen Sinn vorhanden, bei der Ermordung des Polites haben könne. Er ist also vorerst geneigt, das Rad in den Händen des kämpfenden Neoptolem für ein in der Eile der Nothwehr ergriffenes Werkzeug zu betrachten, da in den Tempeln der Griechen erweislich Wagen als Weihgeschenke gestanden. Jedoch möchte er lieber, die schönen Erläuterungen Bröndsteds (Reisen in Griechenland I. p. 116—118; man vergl. die p. 118 daselbst abgebildete Silbermünze von Lebadea und eine andere von Chalkedon bei Mionnet pl. XLII. Mr. 6) benutzend, das gedachte Werkzeug für die runde metallene Scheibe (ein wesentlicher Theil des Delphischen Dreifusses oder der κύκλος μαντικός, lanx rotunda) halten, deren sich Neoptolem in der Noth bemächtigt, und die ihm nun die Priesterin Pythia,

die mit andern Delphiern am Kampfe Theil genommen, zu entreissen suche; und so werde auch durch diese Apollinische Scheibe des Orakeldreifusses auf eine glückliche Weise der Ort bezeichnet, wo Neoptolem ermordet worden. — Ich bin gar nicht gesonnen, eine dieser zwei Meinungen Gori's anzunehmen, erlaube mir aber, des scharfsinnigen Verf. Gegengründe zu beleuchten. Was nun den ersten betrifft, so dürfen wir doch wohl kaum an dem symbolischen Dasein des Rades auch in etrurischen Bildwerken zweifeln, da wir von Dionysios dem Trakier beim alexandrinischen Clemens (Stromatt. V. 672 Pott.) lernen, dass unter den alten Symbolen auch das Rad war, welches in den Tempeln der Götter gedreht ward und welches von den Aegyptiern entlehnt war? Warum sollten die Etrusker, die so sehr ägyptisirten, nicht auch der Nemesis das Attribut des Rades gegeben haben? Jedoch, was der Verf. selbst so oft und mit Recht geltend macht, — mag das Rad der Nemesis auch den Etruskern unbekannt gewesen sein — der Künstler kann ja dieses hellenische Symbol in die Darstellung einer hellenischen Tempelscene aufgenommen haben. Den zweiten Grund betreffend, so möchte ich bezweifeln, dass das Rad erst spät und erst von der Fortuna an die Nemesis gekommen sei. Dieses Sinnbild gehört zum Grundbegriff der Nemesis eben so wohl, wie zu dem der Tyche-Fortuna. Mesomedes in dem Hymnus auf Nemesis (Anthol. Graec. Tom. II, p. 292, vs. 7. 8) singt:

„Ringsum dein Rad, das immer bewegliche,
Spurlose, kehrt sich um der Menschen lachendes Glück;“

zu welchen Worten Jacobs (Animadvv. II. p. 344 sq.) mit Recht bemerkt: Rota Nemesi, *sicut Fortunae*, additur, ut subita rerum humanarum conversio significetur,“ und: „Cum Nemesis rotam vertit, secunda hominum fortuna in adversam mutatur.“ Bei der dritten Einrede ist dem gelehrten Verf. nicht gegenwärtig gewesen, dass der griechische Mythus nicht nur, sondern eine Menge ihn darstellende Bildwerke den Herkules, der doch, mit Apollo verglichen, als Halbgott

auch ein Wesen anderer Ordnung ist, diesem Gotte sein eigenthümliches Symbol, den Dreifuss, raubt, und dass sie sich recht eigentlich darum zerren; wiewohl ich in diesem etrurischen Basrelief nichts Gewaltsames in der Handhabung des Rades sehen kann. Endlich den vierten Gegengrund zugegeben, ein Rad, eigentlich oder figürlich genommen, passt nicht zum Tode des Polites. — Nicht aber zu dem des Neoptolemos? Ich dächte vollkommen. Hatte sich denn in seinem Untergang auf dem Altar Apollo's das Walten der Nemesis nicht auf eine höchst bedeutsame Art kund gethan? War nicht ein grässlicher *Umschwung* der Dinge geschehen, der seinen Untergang dem des alten Priamos ganz gleich stellte? Erbarmungsloser als sein Vater Achilles, der des Greisen graue Haare geachtet, hatte er, der wilde Neoptolem, den troianischen König am häuslichen Altar des Jupiter Herkeios gemordet; und nun muss er selber am Altar Apollos bluten. Es wäre zu wundern, wenn die Poesie diesen merkwürdigen Umstand unbenutzt gelassen. Sollte nicht irgend ein kyklischer Dichter diesen Zug hervorgehoben, und sollte nicht ein Tragiker ihn aufgenommen haben? Diese Vermuthung wird mir fast zur Gewissheit, da ich jenen Zug schrecklicher Wiedervergeltung von einem der Dichter hervorgehoben sehe, die so Vieles von den Kyklikern oder von den Logographen, die diese ausgeschrieben, entlehnt haben. Ich setze die Stelle des Tryphiodor (Excid. Troiae vss. 634—643) im Original hierher:

Αἰακίδης δὲ γέροντα Νεοπτόλεμος βασιλῆα
πήμασι κεκμηῶτα παρ' Ἑρκείῳ κτάνε βωμῷ,
οἶκτον ἀπωσάμενος πατρώϊον· οὐδὲ λιτάων
ἔκλυεν, οὐ Πηλῆος ὁρώμενος ἥλικα χαίτην
ᾐδεσθ', ἧς ὑπὸ θυμὸν ἀπέκλασεν, ᾗδὲ γέροντος
καίπερ ἐὼν βαρύμηνις ἐφείσατο τοπρὶν Ἀχιλλεύς·
σχέτλιος, ἦ μὲν ἔμελλε καὶ αὐτῷ πότμος ὁμοῖος
ἔσσεσθαι παρὰ βωμὸν ἀλαθέος Ἀπόλλωνος,
ὕστερον, ὁππότε μιν, ζαθέου δηλήμονα νηοῦ,
Δελφὸς ἀνὴρ ἐλάσας ἱερῇ κατέπεφνε μαχαίρῃ.

Hier haben wir den *Delphischen Mann*, den Raoul-Rochette aus Euripides Andromache (1152) sehr geschickt hervorgerufen. — Sollte nun aber, frage ich weiter, nicht irgend ein denkender Künstler den Gedanken jenes *Umschwunges* und jener *Vergeltung* auszudrücken versucht haben, und wie konnte er diess in der symbolischen Sprache der Bildnerei treffender und sprechender, als dass er die Nemesis neben den auf den Altar geflüchteten Neoptolem stellte, dem sie ihr Rad vorhält, das er, wie sich in sein Schicksal ergebend, mit beiden Händen anfasst, als wolle er sagen, dass er jetzt das Walten der Nemesis anerkenne. Dass diess weibliche Wesen in diesem Bilde keine Flügel hat, kann niemand auffallen, der da weiss, dass auch die Rhamnusische Nemesis flügellos war (Pausan. I. 33), und auch auf Smyrnaeischen Münzen erscheint Nemesis ungeflügelt (Liebe Gotha numaria p. 282). Und so könnte denn auch die Schriftrolle in der Hand der andern weiblichen Person, welche der Verf. für eine Furie hält, nicht bloss eine funeräre, wie er gelehrt zu zeigen sucht, sondern auch eine fatalistische Bedeutung haben. Aus dieser Stelle des Tryphiodor scheint dagegen die Erklärung des Verf., der in dem abwehrenden bärtigen Greise den Peleus sieht, der seinen Enkel retten will, eine neue Bestätigung zu gewinnen. Seitdem ist mir von Inghirami's Gall. Omer. die Tavola 194 zugekommen. Sie liefert ein etrurisches Relief mit einer ganz ähnlichen, aber nicht ganz gleichen Vorstellung. Hier hält der auf dem Altar knieende und um sein Leben kämpfende Held nur die eine Hand an die untere Seite des Rades, das ihm eine weibliche Figur darreicht, so dass er also nicht damit sich vertheidigen zu wollen scheint, was meiner Ansicht günstig wäre. Nun aber hat Herr Inghirami unter das Bild „Iliad. XXI, 35–38" gesetzt. Er scheint diese Scene also auf Lykaon den Priamiden zu beziehen, von dem der Dichter dorten sagt, er habe ein Wagenrad geschnitzt. Da aber Lykaon am Flusse Skamander von Achilles getödtet wird, so weiss ich nicht, wie der Er-

klärer die Anwesenheit der weiblichen Figur und das Knieen des Helden auf einem Altare damit vereinigen wird, und erwarte also den zu dieser Tafel gehörigen erklärenden Text.

Hierauf wird ein Basrelief auf einer etrurischen Urne bei Inghirami (Monum. Etrusc. Ser. VI. tav. F. 5, Nr. 2) gleichfalls auf Neoptolem bezogen, der sich im letzten Kampf auf den Delphischen Omphalos geflüchtet hat. Der Verf. beschliesst die Beschreibung dieser Seite des Nolanischen Gefässes des Herrn von Pourtalès mit der allgemeinen Betrachtung, wie das Theater auf die Entwickelung der bildenden Künste bei den Griechen und bei den Etruskern einen entscheidenden Einfluss gehabt, und geht darauf zur Erklärung der anderen Seite über (pl. XL oben). In dieser Scene hatte Panofka die handelnden Personen für Orest, Hermes, Pallas, Ares und Dike oder die personificirte Gerechtigkeit erklärt und in der ganzen Handlung das Urtheil über Orest beim Areopag erkennen wollen, sowie in dem geflügelten Rade neben der Pallas ein Symbol der Nemesis und eine Andeutung der Lossprechung des Orest. Unser Verfasser macht gegen diese Erklärung mehrere Umstände geltend, z. B. die gänzliche Nacktheit des Orestes, die sich für eine Areopagitische Versammlung nicht passe, sodann das Flügelrad, das in den Händen der Minerva nicht als ein Zeichen der Nemesis gelten könne, und wie überhaupt das Rad erst spät ein Attribut der Nemesis geworden. Ueber diesen letzten Punkt wiederhole ich meine obige Bemerkung nicht und gebe kürzlich des Verf. Erklärung an: Er nimmt die Personen für Iphigenia, Thoas, Orest, Hermes und Pallas und erklärt die Handlung als die Vorführung des gefangenen Orestes auf Tauris zu der Priesterin. Das Flügelrad, als Attribut der Athene, bezeichne nur die grosse Eile, womit sie aus weiter Ferne dem in Gefahr schwebenden Orest zu Hülfe geeilt. In einigen gehaltvollen Noten sucht Raoul-Rochette diese Erklärung zu rechtfertigen und erklärt zugleich ein aus Millins Papieren hier zum erstenmal mitgetheiltes (pl. XLIII. 2) Mosaik aus einer

Venetianischen Sammlung, welches, nach seiner Deutung, die Dike oder die Tyche, mit den Füssen auf Flügelrädern und in der einen Hand die Keule, in der andern eine Wage haltend (ῥόπτρον Δίκης), zeigt, und wodurch also das schnellwandelnde und unvermeidliche Geschick bezeichnet sei. (Ref. vergleicht hiermit einen geschnittenen Stein bei Ficoroni VIII. 3, auf dem der Schädel neben der Wage und dem Rade das Bild des Todes nicht verkennen lassen.) Auch in diesen Auslegungen erkennt Ref. mit Freude eben so wohl die grosse Belesenheit, als die geistreiche Art, womit der Verf. den stummen Denkmalen des Alterthums eine bedeutsame Sprache abzugewinnen weiss.

§. VII. p. 216 sqq. Die Erscheinung des *Todesgenius* auf dem beschriebenen Nolanischen Gefässe führt den Verf. zu einer Untersuchung über die Vor- und Darstellungen dieser Art. Zuvörderst folgen Angaben aus den Alten über die verschiedenen Namen des Todes. Darauf wird zum erstenmal ein prächtiger Grabesaltar beschrieben, erläutert und in einem Bilde mitgetheilt (pl. XLVII [nicht XLVI], Nr. 1). Er ist einer Luccia Telesina geweiht, über welche Namen das Nöthige bemerkt wird. Unter den Bildwerken zeichnet der Verf. mit Recht die *Nacht* aus, eine Figur mit im Winde flatterndem Gewand, die in ihren Armen den *Schlaf* und *Tod* trägt, und hebt den merkwürdigen Umstand hervor, wie also hier auf einem römischen Denkmale noch das alte Homerische Bild von den beiden Brüdern *Hypnos* und *Thanatos*, von der *Nyx* in den Armen getragen, so wie sie auf dem Kasten des Kypselos vorgestellt waren, sich erhalten habe. In einer Note folgen Bemerkungen über die Stelle des Pausanias (V. 18. 1), die jenes uralte Bild beschreibt, wobei der Verfasser sich geneigt zeigt, die Erklärung von Siebelis anzunehmen: „J'avoue que je serais disposé à adopter la version *des pieds contrefaits*, pour διεστραμμένους τοὺς πόδας; mais j'entendrais cette expression, qui ne peut avoir rapport à aucune intention symbolique sur le monument même, je l'entendrais, dis-je dans le même sens que le môts σκολιὰ ἔργα de Strabon XIV,

640." Die auf dem untersten Plane dieses Altars erscheinende Vorstellung des Hirten mit seiner Heerde wagt der Verf. nicht zu erklären. Meines Bedünkens könnte Jemand vermuthen, es sei darin eine Vermischung christlicher Sinnbilder mit heidnischen, wovon die Beispiele auf Grabmalen nicht selten sind, so dass man an den guten Hirten denken könnte. der so häufig auf Grabsteinen erscheint. Doch scheint es natürlicher, anzunehmen, dass dabei an aegyptische Vorstellungen in Bezug auf das Todtenreich zu denken sei. Man weiss, wie sehr die römische Bildnerei in der Kaiserzeit aegyptisirte. Euripides, fährt der Verf. fort, habe den Tod (Thanatos) auf die Buhne gebracht; und ob uns gleich unmittelbare Notizen über die Art, wie er ihn dargestellt, mangeln, so mittelt der Erklärer doch durch geschickte Benutzung verschiedener Zeugnisse aus, dass der Tod auf dem attischen Theater als ein Genius mit grossen Flügeln in schwarzem Gewande und mit dem Schwerte erschienen war; letzteres, nach einem alten Tragiker, zum sprechenden Beweis, wie häufig die Alten so furchtbare Personificationen vor die Augen der Zuschauer gebracht haben.

Indem unser Verf. sich nun zur Hauptfrage wendet: ***Wie die Alten den Tod gebildet***, welche sogleich an jene Abhandlung Lessings erinnert, erkennt er den Scharfblick unseres grossen deutschen Forschers besonders auch darin, dass er, obwohl nur auf unvollkommne Abbildungen römischer Basreliefs beschränkt, doch den rechten Punkt getroffen und einen Ausspruch gethan, den die neuesten Forschungen Gerhards und Welckers als Ergebniss wiederholt haben, dass die berühmte Statuengruppe von S. Ildefonso (s. die pl. XXXIII) nichts anderes, als das Bruderpaar Schlaf und Tod darstelle (vergl. Orestéide pag. 175 sq.). Diese Gruppe ist nun der äusserste Läuterungspunkt des bildlichen Ausdrucks jener Gedanken, und liefert den Beweis, dass die bildende Kunst, wenn wir von jenem uralten Bilde auf dem Kasten des Kypselos (woselbst die Nacht als eine Frau mit einem weissen und

einem schwarzen Knaben mit verdrehten Fussen, beide schlafend, dem Schlaf und dem Tod dargestellt waren; Pausan. V. 18. 1) ausgehen, in dieser Ideenreiche der fortschreitenden Sittigung der Alten zur Seite gegangen. Zur Ausfüllung der grossen Kluft zwischen diesen beiden Endpunkten ist aber noch die Betrachtung manches Denkmals besonders griechischer Kunst erforderlich; und diess ist nun die Aufgabe, zu deren Lösung Raoul-Rochette hier Beiträge liefert.

Zuvörderst wird nun (p. 218 sq.) Böttigers Erklärung der berühmten Stoschischen Gemme (Winckelmann Monum. inedit. Nr. 1, und bei Schlichtegroll Nr. 26), welche eine schlafende Jungfrau darstellt, über der ein geflügelter bärtiger Mann mit langen wallenden Locken die Arme ausbreitet, — ein Bild, worin Winckelmann, wegen der um die Scene erscheinenden drei Blitze, Jupiter und Semela zu finden glaubte, bestätigt, wonach es vielmehr *Thanatos* ist, der eine junge entschlafene Frau in seine Arme nehmen will, und durch Vergleichung anderer ähnlicher Bildwerke (s. z. B. Ficoroni Part. II, Gemme 8, unten), wo die Blitze fehlen, sowie durch mehrere feine Beobachtungen zur Gewissheit erhoben. Hierbei wird auch bemerkt, dass Fea durch Vergleichung des Stoschischen Steins veranlasst worden, die berühmte schlafende Kleopatra des Vaticans für eine Semela zu halten. Obgleich nun diese Erklärung mit Recht verworfen wird, und der Verf. selbst seine Erklärung in der Achilléide (p. 25 bis 29) der Viscontischen, dass jene vaticanische Figur eine Ariadne sei, unterordnet, so wird doch aus der Vergleichung beider Gestalten die Folgerung gezogen, dass eine wie die andere den Typus einer Grabesfigur enthalte. Es werden neue Beweise aus den Schriftstellern beigebracht, dass die schwarze Farbe, mit wenigen Ausnahmen, das Zeichen den Trauer auch bei den Alten gewesen, und dass wir uns mithin auch so das Gewand des Todesgenius zu denken haben. — Unser Erklärer bemerkt weiter, wie man auf griechischer Vasenbildern allzu geneigt gewesen, die Entführung der

Orithyia durch Boreas zu sehen, und indem er zugibt, dass dieser Mythus wie verschiedene andere, z. B. Aurora und Kephalos, die Entführung des Ganymed und des Hylas, der Raub der Leukippiden, späterhin gebräuchliche Vorstellungen auf römischen Grabdenkmälern mit Beziehung auf einen schnellen und frühen Tod geworden, sucht er doch durch Beispiele zu zeigen, wie man verschiedentlich unrichtig auf gemalten Gefässen das Bild des geflügelten Thanatos für Boreas genommen. Er gibt hierbei die Abbildung (pl. XLIV. B, nicht XLII. B.) eines schönen Nolanischen Gefasses aus der Sammlung des Herrn Durand, jetzt der königlich französischen einverleibt, welches zwei Gruppen zeigt. Die eine erklärt der Verf. für Hades (Pluto), der die Proserpina raubt; die andere für Ariadna und Dionysos (Bakchos), und in dem Ganzen also eine mysteriöse Darstellung der Glückseligkeit, welche den Eingeweihten im Tode zu Theil wird. Eine Ansicht, der Ref. seine Zustimmung nicht versagen kann. — Ein anderes Gefäss derselben Sammlung, hier (pl. XLIV. A.) zum erstenmal edirt, zeigt uns einen bärtigen, geflügelten Greis mit fremdartiger, furchterregender Miene, eine junge Frau raubend, die, einfach mit einem Peplos bekleidet, zitternd ihr Gesicht gegen die Erde neigt. Vergleicht man damit die Bekleidung des Boreas am Thurme der Winde zu Athen (bei Stuart pl. XXI, fig. 1), so könnte man sich eben so wohl für die Erklärung entscheiden, es sei Boreas und Orithyia, als für die andere: Thanatos, der ein junges Weib entführt. Allein nun muss man den Scharfsinn bewundern, womit der Verf. die Volkssage vom Heros zu Temesa (s. Symbol. III. 622 f., zweit. Ausg.; III. 3 S. 738 dritt. Ausg.), der alljährig eine Jungfrau raubte (Strabo VI. 255, C.; Aelian. V. H. VIII. 18; Pausan. VI 6. 4), zur bestimmten Deutung dieses Bildes anwendet. Pausanias hatte aber von dieser Scene ein altes Gemälde gesehen', worin die Befreiung von jenem Würgengel abgebildet war. Er hatte eine Wolfshaut um den Leib, und neben 'andern Personen war auch der Landesfluss dar-

gestellt. Da nun in diesem Vasenbilde jener geflügelte Genius auch mit einem Felle bekleidet erscheint, und Wellen unten am Rande einen Fluss andeuten, da ferner das Gefäss aus der Gegend herrührt, wohin jene Scene von der Sage verlegt ward (aus Basilicata), und da diese Sage sehr tief im Volksglauben eingewurzelt war, so glaubt er annehmen zu dürfen, dass in diesem Vasenbilde die Idee: der Tod hat eine junge Frau geraubt, mit den Localfarben der Sage vom Heros zu Temesa sei colorirt worden. Sehr geschickt werden auch die grossen Kelche des Convolvulus durch die Nachweisung, dass ähnliche Pflanzen den Todesgottheiten seien geweiht gewesen, auf die Vorstellung von Tod und Grab bezogen.

Pag. 223 sq. Um die Gestalt des Todesgeschicks zu erläutern, führt Raoul-Rochette sehr zweckmässig (p. 224) das Vasenbild der zweiten Hamilton'schen Sammlung an (II. 20, und bei Millin Gal. Mythol. CXX, Nr. 459), wie die Ker oder Todesparce sich horizontal über den Körper des von Herkules niedergeworfenen Giganten herüberbeugend ihn beim Kopfe gefasst hält, so wie die Keren beim Hesiodos (Scut. Hercul. 252 sqq.) mit ihren grossen Fingernägeln die Sterbenden fassen. Daraus erklärt sich eine Stelle des Aeschyleischen Chors im Agamemnon (1461. 1472 Porson.), die man unrichtig auf Klytämnestra bezogen hat. Man lese mit Elberling (Observatt. in Agamemn. Aeschyl. Havniae 1828 p. 26 sq. *Δαῖμον — Ἐπὶ δὲ σώματος, δίκαν μοι Κόρακος ἐχθροῦ, σταθεὶς* (statt *σταθεῖσ'*) *ἐκνόμως Ὕμνον ὑμνεῖν ἐπεύχεται* — und so hat man den Dämon oder den Geist des gewaltsamen Todes, der, einem feindseligen Raben gleich, auf den gefallenen Agamemnon tritt. Ich denke, der Verf. wird mit dem Ref. diese Vergleichung ganz im Geiste der Aeschyleischen Tragödie und auch der ihr nacharbeitenden Bildnerei finden. — Demselben Grundsatze gemäss erklärt denn auch der Verfasser, und gewiss richtig, den auf einem Gefässe bei Passeri (Picturr. Etruscc. in vascc. III. 217) abgebildeten halb schwarzen, halb weissen Genius mit grossen Flügeln und

einer Schlange unter seinen Füssen als Todesgott und bestreitet die etruscirende Deutung des Passeri, der ihn für den etruscischen Hermes oder Camillus genommen hatte. Die Umgebungen unterstützen des Verf. Erklärung, der auch sehr treffend an den weissen und schwarzen Knaben (Schlaf und Tod), an die zwei Keren (δύο Κῆρε θανάτοιο), an die schwarze und weisse Furie des Orestes (vor und nach der Genesung vom Wahnsinn), an die schwarzen und weissen Binden auf gemalten Grabesstelen u. s. w. erinnert und auch zu zeigen sucht, dass die Schlange als ein Todesbild zu betrachten sei. (Wenn er es befremdlich findet, dass ich im Bilderheft zur Symbolik [tab. II. 3, mit dem Text p. 57] jene Figur bei Passeri unter die etrurischen Bildwerke gesetzt, so hat er vollkommen recht, und ich werde diess in der dritten Auflage meines Buches verbessern; wenn er aber bemerkt: „que Mr. Creuzer soit resté fidèle au vieux système d'interprétation étrusque," so hat er übersehen, was ich dorten hinzugefügt: „Wenn diesem Bilde hier sein Platz angewiesen wird, so soll damit der wirkliche etrurische Ursprung desselben *nicht* behauptet sein.") Die Schlange erscheint neben dem Todesgott auf dem Gemälde eines Gefässes, das einem Verstorbenen von seinen Angehörigen mit in die Gruft gegeben ward; und also sicherlich fausto omine, d. h. in der Hoffnung, dass der Hingeschiedene nun ein guter Geist werden würde. Ich sehe also in der Schlange eine von solchen, die man ἀγαθοδαίμονες nannte; und von den grössten Männern wurden solche Geschichten erzählt, wie folgende bei Plinius (H. N. XV. 44. 85): Unter dem Grabmal des älteren Scipio Africanus „subest specus in quo Manes eius custodire draco dicitur." Aehnliches erzählte man sich von dem in Campanien gestorbenen Plotin (Porphyr. de eius vita cap. 1 fin.), und wer mehrere dergleichen Sagen wissen will, vergleiche was Spencer zum Origenes contra Celsum IV. p. 203 darüber gesammelt hat. — Es werden darauf einige charakteristische Züge hervorgehoben, die in antiken Bildwerken eine Todesscene

kenntlich machen: die horizontale Lage des schwebenden oder fliegenden Todesgeschicks (Ker) oder Todesgenius, die Erscheinung des Kopfkissens (oreiller, προςκεφάλαιον, das in ägyptischen Gräbern sehr häufig wirklich aus Sykomorenholz gearbeitet vorkommt und das die Athener auch ihren Todten mit in's Grab zu geben pflegten), und endlich das Bild des Kaninchens (lapin, oder des Hasen, füge ich hinzu, wie auf einem Gräflich Erbachischen Gefässe, dessen Originalbild ich kenne und im Bilderheft zur Symbolik tab. VIII zum erstenmal in Copie mitgetheilt habe). Von jener horizontalen Lage des fliegenden Todesgenius werden mehrere Beispiele angeführt (z. B. Vases de Lamberg II die Vignetten IX und X, jetzt in der kaiserl. königl. Wiener Sammlung). Der Verf. verweilt bei einer Vase der Sammlung von Coghill (ed. Millingen XXI), wo über einer von einem Schwan getragenen Frau ein horizontal fliegender Genius derselben einen Myrtenkranz um den Hals windet. Hierin erkennt der Verf., und Ref. mit ihm, die Apotheose einer Eingeweihten. Wenn hierbei (not. 6) unter den andern Erklärungen auf Böttiger (Furienmaske p. 103 sq.) verwiesen wird, so muss diess dahin berichtigt werden, dass dieser Gelehrte in einem deutschen Almanach ein Basrelief in gebrannter Erde (s. Descript. of ancient Terra Cottas in the British Museum, planche XXXIV, nr. 72, und oben citirtes Bilderheft tab. LIII, Nr. 2), welches eine von einem Schwan getragene Frau auf's lieblichste darstellt, als *Venus Urania, auf dem Schwan sich emporschwingend*, erklärt hatte. — Um aber jene andere Ausdeutung über allen Zweifel zu erheben, beruft sich unser Verf. auf ein unedirtes Gefäss des Herrn Durand und bereichert durch die mitgetheilte Abbildung (pl. XLIV. 2) den Vorrath griechischer Vasengemälde mit einem der bedeutsamsten Bilder: Auf der einen Seite fliegt ein Genius in verticaler Stellung, nur die Beine etwas gebogen; er trägt mit beiden Händen eine Binde. Auf der andern fliegt ein gleichfalls geflügelter und nackter Genius ganz horizontal. Unter seinen

Füssen sieht man ein laufendes Kaninchen (oder Hasen, ein bekanntes Sinnbild des leichten Schlummers im Tode). Ref. stimmt der schönen Erklärung vollkommen bei. Es ist die Initiationsscene eines Verstorbenen, und der eine Genius mit der Binde ist der mystische (der Vorsteher der Weihe, τελεστής — so muss p. 225, not. 3 verbessert werden —) und der andere der des Todes (Θάνατος). Auch wird richtig bemerkt, dass man bei der Inschrift Τιμόξενος καλός, wie auch bei den meisten ähnlichen auf Vasenbildern, in diesem lobenden Beiworte nicht nur an Schönheit, sondern auch an sittliche Reinheit zu denken habe. Der Verf. weist endlich auch Beispiele dieser horizontalen Lage der Genien, mit Bezug auf Sonnenuntergang und Tod, auf römischen Basreliefs nach. —

Pag. 226 (vergl. pl. XLII. 1) wird ein unedirtes Marmorfragment des Vatican mitgetheilt und erläutert. Durch Vergleichung mit andern Bildwerken und mit einer gleichfalls hier zum erstenmal mitgetheilten Gemme (Vignette 6, p. 205: ein Genius mit der Fackel hat die niedergeworfene Psyche an den Haaren gefasst) glaubt der Verf. den Beweis geführt zu haben, dass diess merkwürdige Bruchstück griechischer Sculptur den Genius des Todes darstelle, wie er über die menschliche Seele triumphirt. Der Genius scheint dem Verf. sorgfältiger gearbeitet, als die liegende bekleidete Psyche mit Flugeln, nach der Weise der griechischen Künstler, die sehr oft nur die Hauptfigur mit Genauigkeit ausführen. — Ein marmorner Altar in Palermo (pl. XLII. A.), griechischen Meisels, kann als Schlussstein dieses Systems betrachtet werden. Kein Denkmal redet die symbolische Sprache in dieser Ideenreihe deutlicher. Eine auf einem Lager liegende Frau, wo neben auf beiden Seiten jene geflügelten Greise mit gekreuzten Beinen, einer charakteristischen Stellung, ihre Arme auf eine Stele stützen; weiterhin Herakles, den Kerberos fortführend, und auf der andern Seite Charon, mit seinem Kahn heranfahrend, — alle diese Personen und Handlungen lassen nicht

den geringsten Zweifel übrig, dass wir hier eine Sterbescene mit dem Doppelbilde des Todesgenius vor uns haben. — Einen wohlthätigeren Eindruck macht jedoch ein hier auch zum erstenmal aus Millins Papieren geliefertes Basrelief auf einer Marmorvase in Neapel, aus der besten Zeit griechischer Kunst (pl. XLII. A, Nr. 2). Es ist ein Todtenopfer mit Andeutung der Apotheose, durch den Schwan bezeichnet, — so der Verf. Ref. gibt ihm zu bedenken, ob es nicht eine Gans ist, und dieses den unterirdischen Gottheiten gewidmete Thier würde alsdann eine blosse Anspielung auf den Tod sein. Man vergl. jetzt Symbolik IV, p. 425, dritt. Ausg. Ich will nicht wiederholen, was ich im Bilderhefte zur Symbolik p. 59 f. darüber bemerkt, sondern zu einigen neuen Bemerkungen Anlass nehmen. Jene Gespielin der Proserpina, von der uns Pausanias die Geschichte mit der Gans erzählt [IX, 39] hiess Herkyna [Ἑρκύνα], und das Flüsschen, das an der Höhle des Trophonios bei Lebadea in Böotien vorbeifloss, führte denselben Namen [Philostrat. Vit. Apollon. VIII. 19]. Was aber besonders bemerkenswerth ist, Ceres [Demeter] hatte selbst den Beinamen Herkyna [Tzetz. in Lycophron. vs. 153, p. 412, Muller]. Jetzt verstehen wir, was es sagen will, wenn wir bei Livius [XLV, 27] lesen, dass Jupiter-Trophonios und Herkyna den Tempel an der Grotte des Trophonios gemeinschaftlich hatten. Es waren *Ζεὺς καταχθόνιος* und *Δημήτηρ χθονία* oder die Herrscher der Unterwelt, Jupiter, der unterirdische, und die unterirdische Ceres. Ihnen brachte auch Paulus Aemilius ein gemeinschaftliches Opfer. In diesem Tempel stand das Bild der Herkyna, mit einer Gans in der Hand. Eine kleine sitzende Figur mit einer Gans in den Händen, von gebrannter Erde, aus Italien in eine Heidelberger Sammlung gekommen, würde daher vielleicht für eine Ceres-Herkyna oder für Proserpina genommen werden können. — Ich kehre zu jener Marmorvase zurück. Sie zeigt uns unter anderen Figuren den Todesgenius nackt, geflügelt, Kopf und beide Hände auf eine grosse umgekehrte

Fackel gestützt — in einer Schönheit, wie ihm wohl kaum jemals die griechische Kunst im höheren Grade zu verleihen gewusst, und seine Gestalt und Gebärde unterstützt gar sehr die oben angeführte Deutung der berühmten Gruppe von S. Ildefonso. Auf der andern Seite erscheinen wieder zwei solche Genien mit denselben Attributen, aber mit abgewendetem Gesicht, oder in der Stellung, wie die Freunde des Verstorbenen den Scheiterhaufen anzündeten. Sie halten beide einen Schmetterling, jenes bekannte Sinnbild der menschlichen Seele, so dass er zwischen ihnen in der Mitte schwebt.

§. VIII. p. 228–238. Hieran knüpft nun der Verf. eine Reihe von Bildwerken und Betrachtungen über die *Genien der Geburt, der Jugend* und der in diesem Lebensalter üblichen Spiele und Bildungsscenen. Der Genius Amphidromios (von den Amphidromien — ἀμφιδρόμια — einem Fest fünf Tage nach der Geburt, an dem man das Kind um den Altar herumtrug. Plato Theaet. mit den Scholien p. 360 ed. Bekker, vergl. meine Lectt. Platonicc. p. 530) war nun der Gegenfüssler des Thanatos oder Todesgenius. Diesen Geburtsgeist beschreibt Lucian (Philopseud. 25), wie der Verf. vermuthet, nach einem guten Bildwerke, als einen jungen Mann von vollkommener Schönheit, weiss gekleidet und ein neugeborenes Kind tragend, und macht von dieser Stelle eine schöne Anwendung, um von der sinnbildlichen Bedeutung der beiden entgegengesetzten Farben Weiss und Schwarz zu handeln, und zugleich von einem berühmten Bronzebilde der Florentiner Galerie zu reden, das er hier nochmals mittheilt (pl. XLII. 2), und mit Widerlegung von Gori's und Zannoni's Meinungen, wovon der erste einen Hermes mit einem Kinde auf dem Arme, der andere einen Dionysos herausdeuten wollte, jenen Grundbegriffen gemäss, als einen geflügelten Geburtsgenius (genius natalis — δαίμων γενέθλιος), der ein neugeborenes Kind trägt, auf eine glücklichere Weise zu erklären.

Dabei wird in den Anmerkungen von den Kinder tragenden Figuren des Mercurius und von der Strahlenkrone,

die im Florentiner Bilde das Kind auf dem Kopfe trägt, gelehrt gehandelt. Dass die Strahlenkrone ein Zeichen der Einweihung ist, wird nun durch viele Kunstdenkmale erwiesen, und wie sie als Palmenkranz das Haupt der Hierodulen schmückt, zuweilen aber auch durch einen Schein um's Haupt (Nimbus) ersetzt wird. Jene Krone auf dem Kopfe des neugeborenen Kindes deutet die Weihen an, indem die griechischen Kinder von der Geburt an in mehreren Lebensaltern Initiationen empfingen. Es könne also der Lebensgenius mit dem gekrönten Kinde in jener Florentinischen Bronze als der glücklichste Ausdruck der den Alten gewöhnlichen Idee von dem *Genius als Mystagog des Lebens* betrachtet werden. Von der bekannten Stelle Menanders (p. 203 ed. Meineke) ausgehend (*Δαίμων μυσταγωγὸς τοῦ βίου*) bringt der Verf. das Nöthige bei, was zur Erklärung antiker Bildwerke dient. Es wird darauf ein Gemälde aus Pompeji beschrieben und erläutert (welches auf pl. XLVIII im Bilde nachgeliefert werden soll) welches der Verfasser als die Scene deutet, wo Thetis den Achilles in die Fluthen des Styx eintauchen will, und welches besonders durch den geflügelten, in ein meergrünes Gewand gehüllten und mit dem Nimbus umstrahlten Geburtsgeist des Sohnes der Meergöttin Thetis merkwürdig ist; wobei von dieser Farbe gelehrt gehandelt und in deren Anwendung in dieser Scene auf den feinen Sinn, womit griechische Künstler die Farbensymbolik behandelt, aufmerksam gemacht wird.

Pl. XLIV. 1 gibt ein unedirtes griechisches Gefäss des Hrn. Durand dem Verf. Anlass, in den Bilderkreis *der Epheben* einzutreten. Der Hahn, dieses Bild der Kampflust, der Kreisel (*τρόχος*) und der Stab, in der Hand eines geflügelten Genius mit der Beischrift: *Διοκλεες καλος*, und daneben der Jüngling mit einem Myrtenkranz um die Stirne — diese und andere fein hervorgehobene Züge werden dem Erklärer wohl den Beifall der Kenner erwerben, wenn er hier den *Genius der Ephebie* mit den Attributen der jugendlichen Spiele

und daneben im schönen Diokles das Musterbild eines *Epheben* erblickt. (Wenn Herr Raoul - Rochette einem Gefässe in der Sammlung des Herrn Durand auf der Lesart *Τρανῳδία*, d. i. *Θρηνῳδια* statt *Τραγῳδία* (p. 235, not. 5) beharrt, so hat er die Stimmen der Herren Welcker und K. O. Müller — s. dessen Handbuch der Archäol. S. 523 — gegen sich). Diess leitet ihn zu einer neuen Erklärung eines von Winckelmann (Monumm. ineditt. Nr. 194) bekannt gemachten, aber nicht glücklich gedeuteten Grabreliefs der Villa Albani. Das Ergebniss ist: „C'est donc l'image d'un jeune homme, accompagnée des symboles relatifs aux jeux de l'adolescence et aux mystères de l'initiation, que nous offre ce basrelief sépulcral,“ und es wird die Fortwirkung solcher aus dem griechischen Lebenskreis entlehnten Ideen auf die spätere römische Kunst bis in's dritte und vierte Jahrhundert nach Christi Geburt mit Recht bemerklich gemacht. In einer gehaltreichen Anmerkung werden nun ähnliche Ephebenbilder angeführt und erläutert, auch eine griechische Grabschrift auf einen Oppius Menander mitgetheilt.

Eine gänzlich verunglückte Deutung einiger Scenen auf einem merkwürdigen Gefässe der Sammlung des ehemaligen Erzbischofs von Tarent wird zum Schlusse kurzlich beseitigt, und eine bessere an die Stelle gesetzt. Die eine Scene erklärt unser Verf. für ein Todtenopfer und handelt dabei, mit Berichtigung von Inschriften auf Vasen von den öffentlichen Todtenopfern und öffentlichen Bädern zu Reinigungsgebräuchen (*δημόσια ἐναγίσματα* und *δημόσια λουτρά* — wobei auch bemerkt wird, dass das Wort *καλός* auf gemalten Gefässen sehr selten ein Zeitwort des Seins oder der Handlung bei sich habe).

Die andere Scene ist, dem Verf. zufolge, ein Kind mit seinem Pädagogen, der beschäftigt ist, es eben so wohl in die ersten Kenntnisse, als in die Mysterien einzuweihen. Beides ward in der Erziehung der Griechen selten getrennt. Ferner sieht er in diesem Bilde die personificirte *Erziehung*,

mit der Lyra in der Hand, in dem Kinde, zwischen zwei geflügelten Genien, einem jungen und einem alten stehend, den Zögling zwischen *dem Genius der Geburt* und dem *des Todes*, und also dargestellt auf der *Bildungsbahn während seines Lebens.* Mit Benutzung von Stellen der Alten und einer Anmerkung Wyttenbachs zum Plutarch (Vol. VI. p. 301) und mit Hülfe anderer Bildwerke wird nun die Leyer in der Hand von Kindern und Epheben, aus dem ächt griechischen Begriff von *Musik* (μουσική) als Symbol der hellenischen Bildung, dann aber auch auf Grabdenkmalen als ein redendes Zeichen glücklich gedeutet. Die Lyra, bemerkt Ref., kommt auch unter den Hieroglyphen auf Mumiendecken vor, und sie bezeichnete nach Horapollo (Hieroglyph. II, 116) einen Eintracht befördernden Menschen. Doch auf griechischen Gräbern und in Grabmalereien möchte die Lyra, besonders neben dem Schmetterling, wie sie vorkommt (p. 237, not. 1), wohl das Zeichen der frohen Hoffnung sein, dass die Seele, unter der Leitung des weisen und wohlthätigen Hades (wie ihn Plato im Phädo nennt p. 40, mit Wyttenbachs Anmerk. p. 206) in der höheren Musenkunst gebildet, zur Weisheit und zur Harmonie mit sich selbst gelangen werde, wie denn auch die Sirene mit der Lyra auf Grabmälern keine andere Bedeutung hat (Platon. Cratyl. p. 403, d. e.).

Möchte der Verf. diese und andere Bemerkungen freundlich aufnehmen und uns bald mit einer neuen Lieferung seines grossartigen Werkes erfreuen.

Monumens inédits d'Antiquité figurée Grecque, Etrusque et Romaine, recueillis et publiés par Mr. *Raoul-Rochette*, Conservateur du Cabinet des Médailles et Antiques, Professeur d'Archéologie, Membre de l'Institut de France etc. Première Partie. Cycle Héroique. Paris. Imprimé par autorisation du Roi, du 11. Dec. 1827, à l'imprimerie Royale. MDCCCXXXIII. *Dritte Abtheilung: Odysséide.*

Erst diese dritte Abtheilung hat obigen Gesammttitel und zugleich die Erklärung der Kupfertafeln und der Vignetten aller drei Abtheilungen. Da auch die Vorrede anzudeuten scheint, dass der Verf. mit dieser Abtheilung das Werk zu beschliessen entschlossen ist, so will ich um so weniger säumen, über diese *Odysséide* Bericht zu erstatten.

In der Vorrede, die in mehrfacher Hinsicht merkwürdig ist, bezeigt Herr Raoul-Rochette zuerst zwei Ministern der vorigen Regierung, dem Herrn Grafen von Corbière und dem Herrn Baron von Damas, seine Dankbarkeit auf eine Weise, die ihm eben so zur Ehre gereicht, als den Ministern der neuen Regierung, dass unter ihrer Verwaltung dieses schöne Werk in der königl. Druckerei im Jahre 1833 seine Vollendung erhalten. Es wird sodann eben so dankbar der Unterstützungen gedacht, die dem Herausgeber auf seiner italienisch-sicilischen Reise, deren Frucht der grösste Theil dieser Sammlung ist, von Cardinälen und andern Grossen, so wie von Gelehrten dieser Länder zu Theil geworden; aber auch nicht ohne Empfindlichkeit der Hindernisse gedacht, die ihm

hier in den Weg getreten. — Den in Folge dieser Vorfälle unter mehreren Archäologen ausgebrochenen Streit glaube ich, obschon er auf den Ton mehrerer Stellen in dieser Odysseïde Einfluss gehabt, in diesem Berichte füglich übergehen zu können, ebenso wie die Beschwerden über ungerechte Kritiken seines Werkes in französischen und anderen literarischen Zeitschriften. — Es werden ferner die Gefälligkeit der Herren Dupont, Artaud und Durand, und namentlich die Mittheilungen aus der trefflichen Vasensammlung dieses letzteren rühmlich erwähnt und mit Uebergehung anderer französischer Archäologen zehn deutsche genannt, deren Verdienste um sein Werk, wie um die Wissenschaft überhaupt, der Verf. mit besonderer Achtung anerkennt. Den interessanten Schluss dieser Vorrede füge ich im Originale bei, zumal da er eine wichtige Ankündigung enthält:

„Ici ce termine le peu que j'avais à dire sur mon voyage et sur mon livre. Quelque jugement que l'on porte d'nn travail si long, si pénible, si dispendieux, on ne sauroit me priver du prix des souvenirs qui s'y rattachent, ni de ce mérite peu commun, par le tems qui court, d'y avoir employé six années de ma vie. Désormais livré tout entier à la composition d'une nouvelle *Histoire de l'art des Anciens*, qui remplira tout ce qui me reste encore d'années à donner à l'étude, je n'aurai plus rien à démêler avec ce monde frivole ou pervers, où s'agitent tant de petites passions, tant de petits intérêts, habiles à se couvrir de beaux noms et de brillantes couleurs; et je n'aspire qu'à me retirer de plus en plus du siècle et du pays où je vis, pour me réfugier dans le sein de l'antiquité: heureux si je puis y trouver à la fin d'une carrière laborieuse l'asyle que j'y cherche et le droit de cité que j'y ambitionne."

Bei den Mitteln, worüber der Verf., wie wenige andere Archäologen, zu verfügen hat, dürfen wir wohl von dieser neuen *Geschichte der Kunst der Alten* etwas Vorzügliches erwarten.

Der Verfasser beginnt diesen Theil mit einleitenden Sätzen (pag. 239 sq.). Die Rückkehr des Ulysses schloss den mythischen Kyklos und stand auf dem neutralen Gebiet oder Uebergangspunkt zwischen Mythos und Geschichte. Ulysses ist von Homer aufgefasst und dargestellt als idealer Charakter, als der vorbildliche Inbegriff des Hellenismus in seinen edelsten Eigenschaften, als Personification des Moralisch-Schönen. — Erst nachher mit der Entartung antiker Grossheit und mit dem Verfalle der Sitten ward er im Drama auf die Linie der damaligen Griechen mit ihren Fehlern und Schwächen herabgezogen, — nicht zu gedenken der parodischen Darstellungen im Satyrdrama, z. B. im Kyklops des Euripides. Die nähere Beleuchtung dieser Sätze würde hier zu weit führen. Ich bemerke also hier nur kürzlich, dass in der Iliade, wie in der Odyssee Keime enthalten sind, woraus die nachfolgenden Dichter ganz folgerecht den niederen Charakter eines verschlagenen und im Gebrauche seiner Mittel nicht sehr ängstlichen Ulysses entwickeln konnten; ferner, dass der gewiss im ächt homerischen Geiste gedichtete Hymnos auf den Hermes [1]) die anschaulichste Vorstellung des Hellenismus, oder jener heiteren, kecken und gewandten Geistesherrschaft gibt, welche den Hellenen eigenthümlich war, ohne dass jener *Gott* sogar als ein moralisch vollkommenes Wesen dargestellt wäre; wie denn ein solcher Begriff des *Moralisch-Schönen* jener naiven Weise, wie der alte Homer seine Helden nimmt, noch fremd ist und erst der Pythagoreischen und Sokratischen Sittenlehre angehören möchte. — Unser Verf. fährt fort: In jener *epischen Hoheit,*

1) Auch möchte die Genealogie, welche den Ulysses mütterlicher Seits durch die Antiklea und Autolykos vom Hermes, und väterlicher Seits vom Sisyphos abstammen, ja von diesem selbst zeugen liess, in alten epischen Gesängen vorgekommen sein, womit der Ruf von List und Betrug verbunden war (s. Valckenaer zu Theokrits Adoniazusen vs. 49).

und nicht der dramatischen Auffassung gemäss, hat ihn die *Kunst* in den besten Zeiten der Griechen genommen, und es war Gegenstand des Tadels, dass Parrhasios den verstellten Wahnsinn des Ulysses zum Stoffe eines Gemäldes gemacht; auch die Bekleidung des Ulysses, immer mit dem Pallium, gehört bloss dem Theater und der dasselbe copirenden späteren Kunst an. — Nach der Stelle des Plutarch, de aud. poëtt. §. 3. p. 18 B., sollte man allerdings vermuthen, dass Parrhasios schon wegen der Wahl des Gegenstandes getadelt worden. Es scheint diess aber auf einem einseitigen Urtheil zu beruhen. Oder berichtet uns Plutarch nach seinem pädagogisch-moralischen Zwecke nur das Urtheil selbst, mit Verschweigung der Motive? Letzteres sollte man daraus schliessen, weil Euphranor wegen desselben Sujets gerühmt wurde. Man höre den Plinius (H. N. XXXV. 11. 5. 40): *Nobiles* eius tabulae Ephesi, *Ulixes simulata insania* bovem cum equo iungens. Und das war derselbe Euphranor, wovon ebendaselbst berichtet wird: man urtheile, dieser Künstler habe zuerst die würdevollen Charaktere der Heroen gehörig dargestellt (hic primus videtur expressisse dignitates heroum). Die Alten fanden also eine Darstellung des wahnsinnigen Ulysses mit dem episch-heroischen Charakter an sich nicht unverträglich. Man sollte daher vermuthen, dass jener Tadel die Art und Weise traf, wie der Maler Parrhasios den verstellten Wahnsinn des Ulysses vorgestellt hatte. Und es möchte überhaupt misslich sein, von einer epischen Hoheit so im Allgemeinen zu sprechen. Herr Raoul-Rochette erklärt sich darauf über sein Vorhaben: er wolle nämlich in dieser Reihe von Denkmälern zuvörderst eine systematische Uebersicht der Darstellungen der *Person* des Ulysses geben, wie sie bisher noch nicht gegeben worden, und zwar zuerst auf *Münzen.*

Hier verdienen das meiste Vertrauen zunächst die Münzen von *Ithaka,* mit dem bärtigen, mit einer Mütze (πιλίδιον) bedeckten Haupte des Ulysses. — Einen Ueberblick dieser

Münzen gewährt ein von unserm Verf. nicht angeführtes Blatt, nämlich das Titelblatt von *W. Gells* Geography and Antiquities of Ithaca, London 1807, in der Vignette, betitelt: Coins of Ithaca, worunter eine Münze mit einer Kehrseite vorkommt, die Herr Raoul-Rochette nicht erwähnt. Der auf dem Revers anderer Münzen dieser Insel abgebildete Hahn erinnert an die Bemerkung eines andern britischen Archäologen, dass dieser aus Indien nach Europa verpflanzte Vogel den Griechen vor dem sechsten Jahrhundert vor Chr. Geb. nicht bekannt geworden (s. Payne-Knight Prolegomm. Homerica p. 3). — Jene Münzen, fährt unser Verf. fort, bestätigen Winckelmanns Behauptung, dass auf einigen Stoschischen Gemmen der Kopf des Ulysses dargestellt sei. — Münzen von Kuma: Vorderseite: Kopf des Ulysses, mit einer spitzen Mütze; Kehrseite: die Scylla (Abbildung einer solchen von älterem Styl und guter Fabrik in der Sammlung des Verf. p. 258, Vignette 8). Bemerkenswerth sei der um die Mütze gewundene Lorbeerkranz, den Heyne in einigen andern Denkmalen übersehen habe. Die Verbindung der Scylla mit Ulysses sei natürlich und komme auch in andern Bildwerken vor; dagegen sei auf Münzen von Aesernia in Samnium mit einem gleich bekränzten und bedeckten Kopfe, durch die Zange und die Beischrift *Volcanom* der Gott von Lemnos hinlänglich bezeichnet. Diese Ulysseskopfe auf Münzen seien charakteristisch, nicht idealisch, — eine Bemerkung, die Ref. in einem vorliegenden Exemplare bewahrheitet findet.

Der Verf. geht zu den *geschnittenen Steinen* (p. 241 sq.) über. Die Mehrheit der Ulysseskopfe auf ihnen lasse vermuthen, dass viele Griechen den Ulysses in ihren Siegelringen getragen, wie Kallikrates (nach Athen. VI. 59) that. Ausgezeichnet ist die Camee des königl. französischen Kabinets (bei Millin Monumens inédits I, pl. XXII) mit der sehr geschmückten Mütze, aber auch einige andere. Sie stellen fast sämmtlich denselben in dem Charakter dar, wie die Münzen von Ithaka und wie die berühmte Büste des Lord Bristol

(Tischbeins Homer Taf. I.), und lassen auf *ein* älteres *Vorbild* der besten Kunstperiode schliessen. Diess führt unsern Verfasser zu einer allgemeinen Bemerkung: Die Künstler der besten Zeit schöpften die *ikonischen Bilder* der mythischen Heroen, wie die der Gottheiten, aus den Darstellungen der Poesie, die, vom allgemeinen Volksglauben sanctionirt, eine *conventionelle Wahrheit* geworden und an die Stelle der wirklichen (factischen) Wahrheit getreten war.

Pag. 243 sqq. Es folgen nun Beispiele von solchen conventionellen Porträten; woraus der Verf. folgert, dass es unter den Griechen ein ordentliches System einer *mythologisch-historischen Ikonographie* gegeben habe, welches in den allgemeinen Volksglauben übergegangen war. Hülfsmittel, um alte Heroen zu porträtiren, seien für die Künstler die aus der Poesie überlieferten *charakteristischen Stellungen, Gebärden* und die *Attribute* gewesen. Sodann wirft der Verf. einen Blick auf die *Vasenbilder* und gibt Beispiele von Heroenköpfen aus den *Münzen*. Hierbei könnte, wenn es hier der Ort wäre, Ref. an den festen Glauben der Griechen erinnern, dass die Anschauungen der grossen Poeten, wie des Homer, wahrhaft göttliche Eingebungen seien, dass Gottheiten selbst Anweisung gegeben, wie sie abgebildet sein wollten, ja, dass Heroen oder Halbgötter selbst Bildner gewesen. Spuren dieser Meinung finden sich mehrere; unter andern eine, die sich auf Perseus bezieht (bei Stephanus Byzant. in Ἰκόνιον und in einer wohl nicht ganz gesunden Stelle des Etymolog. Gudianum p. 275).

Pag. 246. Nach authentischen Bildern guter Zeit und ideell-homerischer Auffassung sei im Ulysses kräftiger Muth und Klugheit, mit der Erfahrung des Alters, sichtbar gemacht; daher dieser Held fast immer bärtig vorkomme. Das Costüm sei ausnahmsweise der Brustharnisch, der Schild, mit dem Bilde eines Delphins und die wollene konische Mütze (πῖλος, πιλίδιον). Diese Odysseusmütze beruhe auf der Autorität des Homer selbst (Iliad. X. 260—265) und andere Erklärungen

seien zu weit hergeholt. Uebrigens haben alle Helme bei Griechen und Römern eine Ausfütterung von Filz, Wolle und dgl. gehabt, um den Druck des Metalls auf den Kopf zu verhindern, welche Ausfütterung man wohl der Bequemlichkeit wegen nach Ablegung des Helms als Mütze allein getragen; so der alte Nestor, den daher Göthe im Entwurfe des Lesehenbildes von Polygnot nicht mit dem Petasos hätte darstellen sollen, sondern mit dem Pilos. — Hierbei will Ref. nur bemerken, dass Mützen aus Thierfellen bei den Griechen früher im Gebrauch waren, als die eigentlichen Helme, wie schon die Namen beweisen, z. B. κυνέαι, λυκέαι, und galea (Helm) wird am natürlichsten von γαλῆ (Wiesel) hergeleitet. Wie aus jenen Pelzmützen Helme geworden, zeigt der selbst von E. Q. Visconti belobte antike Marmorkopf des älteren Nero Claudius Drusus in der gräflich Erbachischen Sammlung. Er trägt eine Bedeckung, deren Ränder nur metallen und helmartig scheinen, während die ganze mittlere Wölbung Rauchwerk (fourrure) ist. Denn wer diese Büste im Original gesehen, wird sich ohne Weiteres von der Unrichtigkeit der Annahme des Herrn Mongez (in der Fortsetzung der Iconographie Romaine, Vol. II, wo jener Drususkopf im Supplément zu Pl. 21 von zwei Seiten abgebildet ist) überzeugen. als sei diess Folge einer ungeschickten Restauration, wodurch bei Ergänzung des Helms das Haupthaar des Imperators blosgelegt worden. Die Büste hat, ausser an der Nasenspitze, gar nicht gelitten.

Unser Verfasser, um zu ihm zurückzukehren, sucht die Autorität des Plinius aufrecht zu halten, dass der Maler Nikomachos gegen die 105. Olympiade zuerst den Ulysses mit dieser Mütze dargestellt; erklärt scharfsinnig, wie Eustathios durch einen Irrthum veranlasst sein konnte, diese Erfindung dem Maler Apollodoros zuzuschreiben; widerlegt diejenigen, die schon in den Bildern des Polygnot dieses Attribut des Ulysses voraussetzen, und bemerkt, dass im keinem Bildwerke vor Nikomachos Ulysses mit der sogenannten Schiffermütze vor-

komme; dass die Vasenbilder, worin ein Held mit dieser Mütze erscheine, entweder andere Heroen darstellen oder späterer Fabrik angehören; warnt endlich auch vor der Verwechselung des Pilos mit dem konischen Helme (*καταῖτυξ*).

Pag. 249—253. Erklärung eines sehr alten griechischen Basreliefs mit oscischen Charakteren im Museum zu Neapel: eine Grabesstele, worauf ein sitzender, auf einen Knotenstab gestützter Greis abgebildet ist, an welchen ein Hund sich anschmiegt, als Ulysses, ausruhend nach seiner Rückkunft auf Ithaka und nachdem ihn sein Hund Argos wieder erkannt hat (mit lehrreichen Nebenbemerkungen). Hiermit verbindet der Verf. die Beschreibung eines orchomenischen Basreliefs bei Dodwell und eines Vasenbildes, das er aus Millins Zeichnungen mittheilt (pl. LXXVI. 7) und die Notiz anderer Denkmale mit der Bemerkung, dass diese Stellung der auf ihren Stab gestützten und sich ausruhenden Heroen des Herakles, des Agamemnon und des Ulysses selbst, so oft auf Grabessäulen und auf Vasen vorkommend, ein durch ein grosses Vorbild sanctionirter symbolischer Typus sei, um auf Grabdenkmalen *die endliche Ruhe nach rühmlich vollbrachten Arbeiten und vollendeten Thaten* zu bezeichnen. — Hierbei noch mehrere fruchtbare Bemerkungen über ähnliche Darstellungen des Aeskulap und anderer Heilgottheiten, über ihre Beinamen *οἰκιστής*, *πολιοῦχος*, *κτίστης* und dergl. (wie denn auch Ares so genannt werde auf einer Münze, die p. 59 hier zuerst mitgetheilt wird). Der Abschnitt schliesst mit Erklärungen und Berichtigungen von Aufschriften und Inschriften auf Münzen und dergl. mehr.

Pag. 253—255. *Die Erkennung des Paris* (Alexandros) von seinen Brüdern und *das Urtheil über die Göttinnen* gehörte der nachhomerischen Poesie an, und der Verfasser der kyprischen Gedichte kannte die Sage schon. Homer selbst, bemerke ich, kannte sie schon, wenn die Verse Iliad. XXIV, 29. 30 ächt sind, wo vom Paris gesagt wird, er habe die

Göttinnen gerichtet, die zu seiner Wohnung gekommen, und der Aphrodite den Vorzug gegeben, welche freilich der sogenannte Plutarch im Leben Homers cap. 6 und etliche alte Grammatiker verwerfen, aber aus Gründen, welche für die grössten neueren Kritiker, wie F. A. Wolf (Prolegomm. p. 273 sq.) und andere kein Gewicht gehabt (s. Heyne Observatt. in l. l. p. 592 und vergl. Henrichsen de carminibus Cypriis, Havniae 1828, p. 102). — Herr Raoul-Rochette bemerkt weiter, aus jener Quelle habe Euripides geschöpft in seiner Tragödie Alexandros (nicht Alexandra), sowie auch Sophokles im Alexandros. Ich füge hinzu: Auch in noch vorhandenen Stücken des Euripides finden sich Anspielungen auf jenes Urtheil des Paris, wie es der Verfasser der kyprischen Gedichte ausgemalt hatte. Man vergl. das Fragment von letzteren beim Athenaeus XV. pag. 682, e, f, pag. 489 Schweigh. mit der Stelle des Euripides Iphig. Aulid. 1279 ff. Vergl. Henrichsen p. 63. 67. — Auch die Etrusker, bemerkt unser Verf. weiter, hatten in ihrer tragischen Dichtkunst diese Sage wahrscheinlich bearbeitet, welches sich aus der auf vielen etrurischen Grabesurnen vorgestellten Entführung der Helena vermuthen lasse; nicht minder die Römer, wie die Fragmente aus der Hecuba des Ennius beweisen. Hierbei gelegentliche Bemerkungen über diese Bruchstücke, mit Würdigung der Untersuchungen mehrerer, besonders deutscher Philologen. Ebendaselbst stellt Herr Raoul-Rochette auch die Hypothese auf, *dass besonders die nachhomerischen Mythen unter den Etruskern eine Art von Nationalität erhalten haben.*

Pag. 255 sq. Der Verf. gibt sodann (nach Hygin. fab. 91) die wesentlichen Umstände von dem Traume der Hecuba, der Aussetzung des Paris, seiner Erhaltung und Erziehung unter den Hirten, seines Erscheinens bei den Leichenspielen und seiner Erkennung an, zieht eine Parallele mit den ähnlichen Schicksalen des Oedipus und bemerkt, dass letztere vorzugsweise das griechische, erstere hingegen das römische und etrurische Theater beschäftigt haben. — Ich bemerke

hierbei, dass die neulich von A. Mai herausgegebenen Mythographen dieselbigen Sagen und zum Theil mit Abweichungen erzählen, und daher mit Hygin und andern früher bekannten Autoren verglichen zu werden verdienen. Man vergl. z. B. den Mythographus primus fab. 212 mit dem M. secundus fab. 197. in Classicorr. Auctorr. Collect. Vatican. Tom. III. pag. 75 sq. und pag. 102 sq. — Es wird hierbei in einer Anmerkung vom Verf. wahrscheinlich gemacht, dass in den von patricischen Jünglingen im Circus zu Rom aufgeführten und mit mimischen Darstellungen verbundenen Reiterspielen (ludus Troiae) auch jene Erkennungsscene des Paris vorgestellt worden.

Pag. 256—258. Hiermit bereitet Herr Raoul-Rochette folgende Beschreibung einer beschädigten alabasternen Urne von Volterra, jetzt in der königl. französischen Sammlung, vor, die er (pl. LI) hat abbilden lassen. Die Scene besteht aus einer Reihe von sieben Personen: Paris mit einem Palmenzweig (als Zeichen seines Sieges in den Leichenspielen) sich mit dem Schwert vertheidigend und auf dem Altare des Zeus Herkeios knieend; die geflügelte Venus ihn in Schutz nehmend; Hektor und Deiphobos ihn bedrohend; Kassandra den einen mit beiden Händen zurückhaltend und seinen Namen aussprechend; endlich Priamos neben seinem friedlichen Sohne Helenos, sein Erstaunen über die Entdeckung seines Sohnes Paris ausdrückend. — So deutet der Verf. Ich bemerke hierbei ein für allemal, dass ich bei den meisten dieser Ausdeutungen vor jetzt bloss mich auf das Berichterstatten beschränken muss —; ein schönes, ausdrucksvolles Werk, setzt der Verf. hinzu, etrurischer Arbeit, ganz nach einem edlen griechischen Vorbilde gefertigt, aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung. — Hierbei gehaltreiche Erörterungen über Trachten und Gebärden, über die symbolische Bedeutung des Auges in Vasen- und andern Bildern, sowie über das Vorkommen von *Gefässen* auf Münzen und andern Bildwerken als Kampfpreise für errungene Siege.

Pag. 258—259. Es folgen Notizen über die Wiederholung dieser Scenen auf andern Monumenten, wobei der Verf. als Bezeichnung von Jugendspielen besonders über den Ball (σφαῖρα), über die spartanischen Epheben, σφαιρεῖς genannt, mit Bezug auf mehrere Vorstellungen auf Basreliefs, Vasen und Münzen sich verbreitet. Auch gibt das Vorkommen der ionischen Säule auf etrurischen Denkmalen dem Verf. Anlass, die eigenthümliche Beziehung dieser Säulenordnung auf *Begräbnissscenen* noch näher zu erläutern und zu bestätigen. Dieselbe Beziehung auf Tod und Grab wird hier nun auch von dem Tannzapfen nachgewiesen, wobei der kolossale Tannzapfen von der Moles Adriani, wo er auf der Kuppel das Schlussornament gewesen, jetzt in den Gärten des Vatican, nicht unerwähnt gelassen wird. — Hierbei habe ich zweierlei zu bemerken, zuvörderst: Der Ball als Attribut von Knaben kommt öfter vor, unter andern auf dem berühmten Gefässe von Canossa (bei Millin pl. I, und daraus im Bilderheft zur Symbolik, Tafel XLII, in der mittleren Scene links, wo nach meiner Vermuthung der junge Abas, an der Hand seiner Mutter Hypermnestra, mit dem Balle spielend vorgestellt ist; von welcher Erklärung jedoch die Gültigkeit dieses Beispiels nicht abhängig ist. Meine zweite Bemerkung ist allgemeinerer Art. Herr Raoul-Rochette weist sehr häufig und mit einer reichen Induction in diesem Werke die Beziehungen gewisser Attribute, Architekturstücke und Ornamente auf bestimmte Vorstellungen nach, wie hier z. B. die Verbindung des Tannzapfens mit Begräbnissscenen, ohne jedoch nach dem Grunde zu fragen, woraus diese oder jene Beziehung hervorgegangen, der doch zuweilen ziemlich nahe liegt. So war z. B. die Tanne und Fichte aus dem phrygischen Cult der Kybele zu den Römern herübergekommen, die den Dienst der Magna Mater nach ihrem politischen Polytheismus bei sich aufgenommen und das Fest der Megalesien jener phrygischen Gottheit zu Ehren eingeführt hatten. In Phrygien aber war der Tannenbaum von Alters her ein Bild des Winters, der

erstorbenen Natur und des Todes, wie der Festtag, *arbor intrat* bezeichnet, und der phrygische Mythus, dass der Liebling der Kybele Atys im Tode in einen Fichten- oder Tannenbaum verwandelt wird, hinlänglich zu erkennen gibt. — Es würde schon eine umständlichere Erörterung erfordern, nun auch die ganz natürliche Beziehung der ionischen Säule auf Tod und Todtenbestattung nachzuweisen. Eben desswegen muss diess einem andern Orte vorbehalten bleiben. Hier will ich nur noch sagen, dass die Architektur, Sculptur und überhaupt die Bildnerei der Alten erst dadurch zu einer lebendigen Anschauung gelangen, wenn wir ihre Motive in den Religionen und Culten der Völker nachzuweisen im Stande sind.

§. 2. p. 260 sq. *Das Urtheil des Paris* über die drei Göttinnen, obschon von Homer nicht gekannt (Macrob. Saturn. V. 16. T. Hemsterh. ad Lucian. I. pag. 253, Wolf. Prolegg. pag. 273 — in Bezug auf Iliad. XXIV 28—30 —; darüber habe ich mich schon oben erklärt, und bemerke hier nur noch, dass F. A. Wolf die Verse Il. XXIV. 29—30 nicht mit dem Obelus zu bezeichnen wagte, weil der die Iliade im letzten Theil ergänzende Homeride diese Sage konnte erwähnen wollen), musste doch früh seinen Mythos gehabt haben, weil es auf dem Thron des Amykläischen Apollo und auf dem Kasten des Kypselos dargestellt gewesen (Pausan. III. 18. 7; V. 19. 1, wozu Hemsterhuis a. a. O. bemerkt, dass, wenn das auf seinem Kasten beigeschriebene Epigramm den Eumelos von Korinth zum Verfasser hatte, wie Pausanias sagt, es *uralt* gewesen sei). Derselbe Mythos war auf Denkmalen aller Kunstepochen, griechischen, etrurischen und römischen, dargestellt. Der Verf. macht mehrere derselben nambaft, um von einem merkwürdigen Vasenbilde zu handeln, das aus der neuen Ausbeute von Volci in die Sammlung des Herrn Durand gekommen, und hier pl. XLIX, Nr. 1. a. b. c. vom Verf. mitgetheilt wird. Es sei diess Gefäss von der Form des κύλιξ und gehörte der primitiven Darstellungsweise an, habe auch mit

jenen Bildern, deren Pausanias gedenkt, dieselbe Vierzahl von Personen. Merkur, in diesem stark hervortretenden archaischen Styl, hat einen Bart, in der einen Hand das Kerykeion, in der anderen die Syrinx (letzteres selten, doch übereinstimmend mit Homer hymn. in Mercur. 508 sq. und enthält vielleicht eine Anspielung auf den Hirtenstand des Paris), vor ihm stehen drei verschleierte Frauen, worin der Verf. die drei Göttinnen Here, Pallas und Aphrodite erkennen will, welche auf des Zeus Befehl zum Paris geführt worden, um von ihm den Ausspruch über ihre Schönheit zu vernehmen. Doch äussert der Verf. in der Note noch einen andern Gedanken, wonach es die drei Parzen sein könnten, zu denen Hermes gesendet worden, um die Kunst der Weissagung zu erlernen (Heyne ad Apollodor. III. 10. 3), lässt ihn jedoch gegen die erste Erklärung wieder fallen. — Nach dieser Ansicht wäre auf jenem Gefäss, wie auf dem Kasten des Kypselos, die dem Urtheil vorausgehende Hinführung dargestellt, und die Abwesenheit des Paris dürfe nicht irre machen, wie Herr Raoul-Rochette aus ähnlichen, diese Handlung abkürzenden antiken Bildwerken darzuthun sucht.

Auf einer der äusseren Seiten sieht man den Achilles (*ΑΧΙΛΛΕΥΣ* ist beigeschrieben) eine Frau, Jungfrau oder Heroine verfolgen, dazwischen zwei Pferde mit einem kleinen Reiter und unter ihnen ein umgestürztes Gefäss, — eine Vorstellung, worüber der Verf. nichts zu sagen wagt.

Eine dritte Seite zeigt den Herkules, den gefesselten, mit zwei Köpfen und Schlangen vorgestellten Kerberos führend: voran Hermes und hintenan eine Frau mit einem Kranze (*Νίκη*, *Ἀρετή* oder *Εὔκλεια*, wie Herr Raoul-Rochette vermuthet). — Endlich will derselbe in den weiblichen geflügelten Sphinxen Symbole, auf Tod und Geheimlehre bezüglich, sehen. Auch hat das Gefäss die Inschrift des Töpfers zweimal: *ΚΣΕΝΟΚΛΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*, *Xenokles* hat es verfertigt. Dieses interessante Gefäss gibt mir zu mehreren Bemerkungen Anlass. Ich fange mit der Inschrift des Töpfernamens an:

Wenn der erste Buchstabe richtig gelesen ist, so hätten wir sogleich eine Abweichung zu bemerken, indem auf allen übrigen Volcentischen Gefässen das griechische Ξ niemals *Kσ*, sondern immer *Xσ* geschrieben ist, wie auch auf dem Athenischen Gefässe der Fall ist, welches ich im vorigen Jahre bekannt gemacht und erklärt habe (man vergl. dort S. 14 und S. 56, und die daselbst angeführten Schriften der Herren Seyffarth und Gerhard). Das Sinnbild der Sphinxe hätte als ein Attribut des Dionysos-Hades oder des unterweltlichen Bakchos und seiner Weihen durch Hinweisung auf Herodot IV, 79, verbunden mit Clemens Alexandr. im Protrept. p. 30, und auf die Sphinxmünzen von Chios noch deutlicher gemacht werden können. Was die andere Seite dieses merkwürdigen Gefässes betrifft, so muss man hierbei des Achilles-Acheloos, als thessalischer Gottheit, eingedenk sein (s. m. Symb. II, S. 568, zweit. Ausg., und vergleiche Völcker in der Allgem. Schulzeitung 1831, S. 311, 313), besonders sich aber erinnern, dass Achilles in den pontischen Ländern, in Olbia und anderwärts göttliche Ehre genoss (Dio Chrysost. XXXVI, p. 78 sqq. Reisk. vergl. de Blaremberg Médailles d'Olbiopolis p. 20, und de Koehler im Mémoire sur Achille II, p. 24 sqq.), dass man in dortigen Gegenden von einer Rennbahn (δρόμος) des Achilles erzählte, dass man diesem Heros oder Gotte Spiele feierte, dass die Sagen der Griechen Vieles von seiner Liebe zu berühmten Frauen und Jungfrauen, Medea, Iphigenia, Helena und Andern, zu berichten wussten. Hiernach wären die Elemente zur Erklärung dieses Vasenbildes angedeutet. Sei es nun, dass das liegende Gefäss eine Anspielung auf den Sohn der Seegöttin Thetis, der selber später als Beherrscher des Pontos verehrt ward (*Ποντάρχης*), oder, wie öfter, auf die Vase als Siegespreis zu deuten ist: Rosse und Reiter bezeugen hinlänglich Rennspiele. Nehmen wir nun an, wofür alle Analogie spricht, dass in den zu Ehren des Achilles gefeierten Spielen mimische Darstellungen seiner Liebesabenteuer vor-

kamen, so könnte die Scene des Vasenbildes wohl die Verfolgung einer Frau durch den liebenden Achilles darstellen; und will man einen bestimmten Namen, so könnte es die schöne Hemithea, auch Leukothea genannt, sein, welche der von Liebe entbrannte Achilles auf der Insel Tenedos verfolgt haben sollte (s. de Koehler a. a. O. p. 67 sq.).

Was die Hauptscene, die Hinführung der drei Göttinnen zum Paris, angeht, so muss diese Darstellung sehr beliebt gewesen sein, indem, ausser den von Herrn Raoul-Rochette angeführten, sie auf zwei Gefässen der *Gräflich Erbachischen* Sammlung vorkommt. Eine derselben führt Herr Hirt (in der Geschichte der bildenden Künste bei den Alten, S. 94) an und zählt sie zu den ältesten. Die andere derselben Sammlung muss ihm unbekannt geblieben sein. Da von *beiden* Durchzeichnungen vor mir liegen, so gebe ich, als einen Beitrag zu diesen Monumens inédits, eine kurze Beschreibung derselben:

Erstes Erbachisches Vasenbild: ältesten Styls. Voran Hermes, mit einem grossen Reisehut (Petasos) bedeckt, langem, spitzem Barte, gehüllt in sein Gewand, mit langen Stiefelausläufen nach vorne an seinen Füssen. Die Lyra (χέλυς) auf dem Rücken tragend, hat er sich nach der ersten Göttin (Here) umgewendet und unterhält sich mit ihr. Es folgen Pallas und Aphrodite; alle drei Göttinnen mit affectvoller Gebärde, mit aufgehobenem linken Arme, langsam vorwärts schreitend, ohne weitere Attribute, als den Helm auf dem Haupte der mittleren. Hinter der Venus sitzt auf einem Feldsessel eine Frau mit einem grossen Saiteninstrumente auf ihren Knien, worauf sie spielt. Laubwerk, den Hintergrund umziehend, bezeichnet dem Beschauer, dass die Scene im Freien vorgeht, und das Ganze gewinnt durch die Saitenspielerin wie durch die Gebärden einen orchestisch-scenischen Charakter. —

Zweites Erbachisches Vasenbild. Voran Hermes, ganz wie auf dem ersten Bilde, aber gerade vor sich hin sehend und

auf der Schulter das κηρύκειον (den Heroldstab), in der rechten Hand den Apfel haltend, in der linken etwas, das einem Blitze am ähnlichsten ist; zunächst hinter ihm Here mit dem Diadem, in ihrer rechten Hand einen langen, über ihre Schulter zur Erde herabfallenden Zweig tragend, mit der linken eine Blume emporhaltend; ihr zunächst die behelmte Pallas mit emporgehaltenem linken Arm, in der rechten Hand einen Stab tragend. Das Gorgoneion (Medusenhaupt) ist über der rechten Schulter sichtbar; hinter ihr Aphrodite, die rechte Hand an die Brust legend, auf den Fingern der aufgehobenen linken eine Taube tragend. Hinter ihr zwei geflügelte Eroten im angestrengtesten Laufe in der Richtung der Göttin begriffen, gleichsam um sie noch einzuholen. So weit die untere Scene, wobei ich noch bemerke: die Blume, welche im Capitolinischen Basrelief (bei Fernando Mori Tom. II, tav. 8) in der Hand der Venus erscheint, muss wohl hier als Attribut der Juno für eine Granatapfelblüthe genommen werden, wie in andern Bildwerken (man vergl. unsern Verf. selbst p. 263). Die Taube, als Attribut der Venus, kommt auch im Basrelief des dreiseitigen Borghesischen Candelaberfusses vor (bei Hirt im Bilderbuch I, Vignette 4, S. 3) und auf einem Gefässe (s. p. 264). Die obere Seite zeigt uns eine Opferhandlung, die wieder durch ein Laubgehänge in's Freie verlegt erscheint. Rechts dem Beschauer steht dieselbe Göttin Aphrodite, mit einer Taube auf der aufgerichteten rechten Hand, hinter einem Altar, worauf eine Flamme brennt; vor demselben, der Venus zugekehrt, eine Flötenspielerin, mit der Doppelflöte am Munde; hinter ihr zwei tanzende Paare, mit aufgehobener linken Hand und in lebhafter Bewegung dem Altare zugekehrt, nämlich ein bärtiger Mann und eine Frau an ihn angeschlossen, und hinter diesen ein gleiches Paar. — Man braucht kein Oedipus zu sein, um in dieser Scene des oberen Planes ein *Siegesopfer* zu erkennen, welches unter Vortritt einer Flötenspielerin betende Männer- und Frauenpaare der Aphrodite als der Göttin darbringen, die

durch das Urtheil des Paris den Sieg der Schönheit gewonnen. — Der Styl auch dieses Bildes ist archaisch, jedoch nicht in dem Grade, wie der des ersteren Vasenbildes. Etwas roher ist die Vorstellung der oberen Seite gezeichnet. Beide Darstellungen haben ihr Eigenthümliches: die erste durch Beifügung der Saitenspielerin, vielleicht einer Muse; die zweite durch Anschluss der Siegesfeier der über ihre Nebenbuhlerinnen siegenden Aphrodite.

Ich kehre von dieser Episode in die Bahn unseres Verfassers zurück. An das Obige knüpft Raoul-Rochette pag. 261 sq. die Betrachtung eines Vasenbildes bei Millingen (Ancient unedited Monuments I. pl. XVI) und tritt der Hauptidee des Herausgebers bei: es sei Merkur, wie er auf dem Berge Ida den Paris im voraus für die Venus einzunehmen sucht; aber wenn Millingen in der seitwärts sitzenden Frau die durch eine Prolepsis in die Scene gebrachte Helena sehen wollte, so erklärt der Verf. diess für unstatthaft und den Grundsätzen guter Auslegung widersprechend. Man müsse entweder an Peitho, die Gefährtin des Merkur (die Göttin der Ueberredung), denken, wobei von dem Vorkommen derselben auf Bildwerken gehandelt wird, oder vielmehr an die Nymphe Ida als Charakterisirung der Oertlichkeit. Diese komme auch auf einem Medaillon der Stadt Skepsis mit dem Kopfe des Kaisers Caracalla neben den obigen drei Göttinnen und Amor mit der Beischrift *ΙΔΗ* vor und liefere ein neues Beispiel, wie die Kunst der Alten selbst bis in die spätere Zeit herab dem Geschmacke und den Grundsätzen getreu geblieben sei, welche das Originalgenie der griechischen Bildner festgesetzt habe. Auch die Einführung von Satyrn in solche Scenen sei zuweilen nichts anderes, als die Andeutung, dass man an ein rauhes Waldgebirge zu denken habe.

Pag. 262 sq. Bemerkungen über ein Gefäss des Herzogs von Blacas (in Herrn Gerhards antiken Bildwerken tab. XXXII), worauf das Urtheil des Paris am vollständigsten und nach dramatischen Darstellungen abgebildet ist. Der Styl

ist archaisch. Aber einige Züge verrathen originelle Erfindung ächt antiker Naivetät: die Art, wie das scheue Erstaunen des Paris beim Erscheinen der Göttinnen ausgedrückt ist, indem er mit seinem Gewande das Gesicht zu verhüllen sucht, und die Art, wie Amor auf den Armen der Venus das Haar dieser seiner Mutter zu ordnen bemüht ist; Here mit dem Herrscherstab, worauf ein *Granatapfel* (Raoul-Rochette p. 265 mit Not. 7); endlich der Umstand, dass die Hauptperson, Merkur, hier auf der Kehrseite des Gefässes in grosser Eile der Scene sich nähert, wo das Schönheitsgericht gehalten werden soll u. s. w., sind Beweise für diese naive Originalität. — Hierbei noch Nebenbemerkungen: über die symbolische Bezeichnung des Bergs Ida durch eine mit Attributen des Kybelendienstes behangene Säule und über Bilder auf Münzen mit Anspielung auf der Städte Namen, z. B. Venus auf Münzen von Venusia in Apulien [1]) und endlich über die Gewohnheit der alten Kunst, die Eigenschaften und Geschäfte der Hauptgottheiten durch Zuthun von Nebenfiguren kenntlich zu machen, wie den Apollo durch die Chariten auf seiner Hand u. s. w., mit Bezug auf einen in einer mystischen Kiste bei Palestrina gefundenen Spiegel mit Bildwerk (mitgetheilt pl. LXXVI. 3, vgl. pl. LVIII).

Pag. 264 sq. Auf einem Gefässe des Herrn Gros in Paris (bei Gerhard Antike Bildw. tab. 25, und bei Raoul-Rochette pl. XLIX, Nr. 2) erscheint Paris als königlicher Prinz in asiatischer Pracht mit lydisch-mäonischer Mütze und nur durch das Pedum als Hirte bezeichnet, eben so die Göttinnen mit gestickten phrygischen Gewändern und mit Schmuck [2]),

1) Mit *VE*, welches nicht auf Velia, sondern auf *Venusia* in Apulien zu beziehen (bei Mionn. Descr. I. p. 178 Nr. 750).

2) Sollte, frage ich, was Here in der Hand hält, nicht vielmehr ein Spiegel sein, worin sie sich (sehr charakteristisch) selbstgefällig betrachtet, als eine Patera? Aphrodite mit der *Taube* in einer Hand, mit der *Iynx* in der anderen (K. O. Müller Handb. d. Arch. s. 557).

so dass die ganze Scene theatralische Vorbilder aus den üppigeren Zeiten Griechenlands verräth, wie der Verf. durch Hinweisungen auf Stellen des Euripides erläutert.

Pag. 265 sq. Die Hinführung der drei Göttinnen durch Hermes und zum Theil auch das Urtheil des Paris finde sich auf vielen Gefässen, auch jüngst entdeckten, worunter eins mit den Namen *ΗΕΡΜΕΣ ΑΘΕΝΑΙΑ ΗΕΡΑ ΑΦΡΟ-ΤΙΔΕ* (sic), im Besitze des Prinzen von Canino, bemerkenswerth sei, dagegen selten auf etrurischen Denkmalen, ausser auf einem mystischen Spiegel bei Gori Mus. Etrusc. II. tab. 128, wobei der Verf. die angebliche Darstellung auf andern verwirft und diesen Gegenstand als dem strengeren Geist der Etrusker weniger zusagend bezeichnet. (?) — Hierbei vertheidigt Raoul-Rochette die Benennung: *mystische Spiegel,* und erklärt die ausschliessende Annahme K. O. Müllers, der nur Spiegel zum häuslichen Gebrauch darin erkennen wolle, eben so unzulässig, als die von Inghirami, der nur von mystischen Spiegeln spreche. Dass ein Theil so zu benennen sei, beweise das Factum, dass man mehrere derselben in Mysterienkistchen gefunden und noch finde. — Auch römische Denkmale kennen das Urtheil des Paris, z. B. komme es auf dem Grabmal der Nasonen vor.

Pag. 266 sqq. Es folgt die Beschreibung eines Basreliefs von einem Sarkophag in der Villa Pamfili (pl. L. Nr. 1.), das Urtheil des Paris vorstellend [1]), eine Scene von 13 Personen: in der Mitte Paris sitzend, über ihm auf einer Erhöhung weidende Schafe (Andeutung des Ida), neben ihm der Hund, vor ihm Merkur ohne alle Attribute, aber durch Stellung und Gebärde erkennbar gemacht, hier in einer lebhaften Unterhaltung mit Paris begriffen, welche Vorstellung dieses

1) Pag. 267 unten, pag. 268 oben die Bemerkung gegen Welcker ad Philostr. Imagg. p. 290 über den mit zwei andern Göttern redenden, *sitzenden Zeus.* Aber das Karlsruher Vasenbild hat auch den *Zeus,* Klymene und Helios.

Gottes vom Maler Polygnot erfunden und aus dessen Gemälde in die Werke der Sculptur übergegangen sei; darauf Venus, von Amor geführt, ganz entkleidet (wobei der Verf. bemerkt, dass diese ganz rücksichtslose Nacktheit, mit dem sittlichen Ernst im Widerspruch, schon ein Zeichen der ihrem Verfalle sich nähernden griechischen Kunst, jedoch von den graecisirenden Römern in ihren Darstellungen um so mehr gesucht worden sei; — Sätze, wogegen meines Bedünkens sich viel einwenden liesse: hatte doch bereits Skopas die Venus ganz nackt dargestellt, von des Apelles Venus Anadyomene nicht zu sprechen. Wer wird aber auch das Zeitalter des letzteren als das des beginnenden Kunstverfalles bezeichnen wollen? Ueber die religiös-sittliche Würdigung der Schönheit unter den Griechen, woraus diese Erscheinung beurtheilt sein will, zu sprechen, würde hier zu weit vom Wege abführen. — Es folgen Juno und Minerva bekleidet. Zu beiden Seiten seien Hirten und Nymphen als die Bewohner des Berges Ida geordnet — eine Bezeichnungsart, die der Verfasser durch Vergleichung eines Pompejanischen schönen Gemäldes und durch ein Basrelief bei Beger weiter bestätigt und einige unrichtige Auslegungen solcher Nebenfiguren widerlegt. Der Verf. sieht in allen diesen Darstellungen jener Scene Copien eines edlen griechischen Vorbildes.

Herr Raoul-Rochette überblickt nun andere Denkmale mit diesem Urtheil des Paris, geschnittene Steine und Münzen (auf Münzen des Caracalla von Skepsis, auf einer Antonini Pii von Alexandria [Zoega Num. Aegypt. p. 180]) und gedenkt dabei auch des im Bilderheft zur Symbolik (Tafel L, pag. 19 bis 21, auf dem Knopfe eines römischen, in Erz gebildeten Parazoniums) zuerst mitgetheilten Urtheils des Paris. — Weiter gibt er eine Uebersicht anderer Basreliefs mit derselben Handlung, vermuthet, dass sie sämmtlich Sarkophagen angehören, weil die sinnliche Denkart der späteren Römer im Glücke des Paris einen treffenden Ausdruck für jenen heidnischen Roman des andern Lebens gefunden habe. Die

hierher gehörige Abbildung von einem prächtigen Sarkophag aus Bordeaux, jetzt zu Paris im Louvre, wird dabei betrachtet und auf pl. LXXVI, Nr. 1 mitgetheilt.

Pag. 269 sqq. Gelegentlich macht Herr Raoul-Rochette ein Nolanisches Vasenbild der zierlichsten Composition aus der Sammlung des Herrn Durand bekannt (pl. XLIX. A), worin er Helena zu erkennen glaubt, die sich in Gegenwart des Paris schmückt, mit verschiedenen Bemerkungen über die Kosmetik der Griechinnen und über ähnliche Scenen. Den Beweis für seine Erklärung entlehnt der Verf. aus einer Stelle des Pausanias (X. 25. 2.), wo ein Gemälde des Polygnotos mit derselben Vorstellung erwähnt wird, auf eine sehr ansprechende Weise, so dass also dieses Vasenbild eine neue Bestätigung für den Satz liefert, dass der grösste Theil der heroischen Scenen auf den gemalten Gefässen Reminiscenzen oder Nachahmungen berühmter Gemälde der griechischen Meister sind. Auf der minder sorgfältig gearbeiteten Kehrseite sieht man eine analoge Handlung, aber mehr im hieratischen Style dargestellt, wie unser Verf. sich ausdrückt.

§. 3. p. 272 sqq. Es folgt eine Erörterung über zwei silberne Gefässe mit Vergoldungen von dem neulich in der Normandie gemachten reichen Funde. Sie sind von getriebener Arbeit (σφυρήλατα) und gehören zu der Gattung, welche die Römer *caelata* nannten und welche von fabris argentariis verfertigt wurden, merkwürdig für die Kunstgeschichte, weil sie von diesem Kunstzweig des Alterthums erst eine eigentliche Anschauung gewähren. Der Verf. vergleicht sie mit dem silbernen Becher Corsini, die Apotheose Homers darstellend, und mit der Silberplatte des Grafen Strogonof mit dem Streite des Ulysses und Ajax um die Waffen des Achilles und setzt ihre Fertigung in das Zeitalter des Kaisers Claudius oder Nero; denn die etwas schwere Zeichnung und die darauf befindlichen Schriftcharaktere verrathen römische Arbeit, aber nach einem vortrefflichen Vor-

bilde. Er nennt sie ***Homerische Becher***, weil sie Scenen des Trojanischen Krieges darstellen.

Pag. 274 sq. Jedes dieser Gefässe hat auf der Oberfläche seines bauchigen Umfanges zwei verschiedene Handlungen, genau in die Hälften des Raums vertheilt; durch die grosse Verzierung, in einem bärtigen Silenskopfe bestehend, glaubt der Verf., seien sie als Weinbehälter (*οἰνοχόαι*) charakterisirt. Das erste Gefäss hat auf seiner Hauptrundung ein Basrelief von 22 Personen, in zwei Handlungen getheilt; wovon die erste *die Trauer über den Tod des Patroklos*, die zweite *die Loskaufung des Leichnams Hektors* vorstellt. Hierbei mehrere Erörterungen über das Leichengewand, womit auch die Seelen nach dem Tode bekleidet dargestellt erscheinen, über die Vorstellung des Patroklos mit und ohne Bart.

Unter den trauernden Personen erkennt der Verf. zuvörderst den Achilles, dessen heroischer Schmerz vortrefflich dargestellt sei; sodann den Antilochos, der dem Achilles die erste Botschaft von Patroklos Tod gebracht hatte — (ich erinnere hierbei an die vortreffliche Gemme Cherofini mit dieser Vorstellung) —; ferner den mit der Mütze bedeckten bärtigen Ulysses, mit dem einen Fusse auf einen Felsen tretend, eine Stellung, die den Neptun und die Seeleute charakterisire. — Wenn Raoul-Rochette aus diesen Anzeichen eine symbolische Anspielung auf des Ulysses weite und gefährliche Seefahrten herausdeutet, so hat er vergessen, dass diess keine geringere Prolepsis wäre, als die er selbst an Herrn Millingen getadelt und in der Kunstauslegung nicht hat gelten lassen wollen.

In der entgegengesetzten Gruppe, aus stehenden und sitzenden Personen zusammengesetzt, erklärt Herr Raoul-Rochette vorerst den stehenden Greis für Nestor; wobei seine gefalteten und gesenkten Hände für ein Zeichen der Trauer erklärt und diese Figur mit einer ähnlich dargestellten Statue des Demosthenes, beim Plutarch beschrieben, verglichen wird, so dass also auch hierbei an ein älteres griechisches Vorbild

wodurch dieser Ausdruck typisch geworden, zu denken sei; den zweiten Greis hält er für Phönix, der seine Trauer durch seine über dem aufgehobenen rechten Knie zusammengeschlagenen Hände zu erkennen gebe, wobei der Verf. diese Bedeutung der gedachten Gebärde durch dieses neue Beispiel gegen Herrn Letronne zu rechtfertigen sucht. Zwei stehende Männer seien durch die auf ihren Stab gestützten Hände als Herolde bezeichnet, wie denn die alte Kunst für alle Stände und Lagen ihre wohlbedachten herkömmlichen Ausdrucksweisen beibehalte. Endlich die zwei Bewaffneten seien eine symbolische Andeutung des Kriegsheeres.

Pag. 278 sq. Die andere Seite zeigt die Loskaufung des Leichnams Hektors, welcher auf einer grossen Wage liegt, während in der andern Wagschale ein grosses Gefäss ruht. Die Personen dieser Scene erklärt der Verf. jetzt so: Achilles bewaffnet sitzend in nachdenklicher Stellung, Phönix, Ulysses und Diomedes, Antilochos und eine Gruppe von fünf Trojanern; und sucht diese seine Erklärung durch Beispiele aus alten Schriftstellern und Kunstwerken gegen Andere zu erweisen und gegen geschehene Einreden zu rechtfertigen. Herr Raoul-Rochette zeigt nun, dass diese Vorstellung auf gedachtem silbernen Gefässe von der homerischen Erzählung (Iliad. XXIV, vs. 588) eben so sehr abweicht, als von anderen Bildwerken der römischen Periode, und vergleicht damit im Einzelnen ein merkwürdiges Gemälde auf einem Thongefass altgriechischer Arbeit, im Besitze des Prinzen von Canino, jetzt aufgenommen in die Galleria Omerica des Herrn Inghirami (Tav. CCXXXVIII und CCXXXIX), welches letztere desto treuer an die homerische Darstellung sich anschliesst. Da nun aber die Vorstellung dieser Scene auf dem Silbergefäss ohne Zweifel ein altgriechisches Vorbild gehabt, so möge, schliesst der Verf. weiter, die Erzählung, wie Ilias XXIV sie gibt, wohl nicht die verbreitetste gewesen sein, und darin könne man also einen neuen Beweis erkennen, dass die alten Kritiker mit ihrem Zweifel an der Aechtheit dieses letzten Gesanges

der Iliade Recht gehabt. Könnte man aber, frage ich dagegen, in dem Vasenbilde des Prinzen von Canino, das doch einen alten Styl beurkundet, nicht eben so wohl einen Beweis für die Authenticität von Ilias XXIV finden wollen? Und dann, was heisst denn Unächtheit dieses Schlussgesanges auch im Sinne jener alten Kritiker? Es heisst doch nichts weiter, als dass ein relativ alter Poet diesen Gesang nachgesungen, der, da er früh als das Poem eines Homeriden gewürdigt ward, in Handschriften der Iliade angefügt zu werden, auch wohl den bildenden Künstlern nicht unwürdig erscheinen mochte, nachgebildet zu werden. — Also diese Schlüsse beruhen auf einem gar wankenden Grunde. — An dem Halse jenes silbernen Gefässes ist der Raub des Palladiums von Ulysses und Diomedes dargestellt; und der Verf., der diese Scene beschreibt und sie mit andern, besonders auf geschnittenen Steinen, vergleicht, glaubt vermuthen zu können, dass der Künstler ein berühmtes Werk des Silberarbeiters Pytheas, dessen Plinius gedenkt (H. N. XXXIII. 12), vor Augen gehabt.

§. 4. p. 280 sqq. Das andere silberne Gefäss enthält in seinen gleichfalls auf zwei Feldern vertheilten Basreliefs: *die Rache, welche Achilles am Leichnam des Hektor ausübt,* und *den Tod des Achilles selbst.* In Betreff des ersten Bildes bemerkt Herr Raoul-Rochette, dass hier nach Euripides (Andromach. vs. 108) die Scene unmittelbar an Troias Mauern verlegt wird, dahingegen die gewöhnliche Oertlichkeit dieser Handlung der Grabhügel des Patroklos ist, um welchen Achilles Hektors Leichnam schleift, und verbessert zugleich, mit Hülfe eines mit den beigeschriebenen Namen versehenen Vasenbildes des Prinzen von Canino, eine unrichtige Auslegung, die er in der Achilléide gegeben hatte, macht auch auf ein Basrelief aufmerksam, das ihm früher entgangen war, worauf dieselbe Reihe von Handlungen vorkommt. Auf dem silbernen Gefäss sieht man vorerst die regelmässige Mauer und einen Theil der Stadt Troia, wobei der Verf. auf den guten Styl dieser

Architektur, die hier einzig in ihrer Art erscheint, sodann auf die Wichtigkeit solcher seltenen Bildwerke für die Geschichte der antiken Baukunst aufmerksam macht. Auf der Mauer erscheinen in halber Figur Priamos und Hekuba (letztere sonst nirgends in dieser Scene); sodann zwei Troianer, mit Amazonenschilden bewaffnet und Wurfspiesse auf Achilles richtend (welches eine Abweichnng von der sonst ganz Homerischen Darstellung sei); hierauf Achilles selbst in fast kolossaler Gestalt, so dass er über alle Andere hervor- und an die Höhe der Mauer fast heranragt; Automedon, ganz mit Lenkung des Wagens beschäftigt, und drei Krieger, die im Schrecken dem Wagen des Achilles eilig zu folgen scheinen. — Alle diese Einzelheiten werden dabei lehrreich mit andern Bildwerken und mit den Stellen der Dichter verglichen, wobei auf einen geschnittenen Stein des Herzogs von Blacas hingewiesen wird, der in derselben Scene auf der Mauer, statt Priamos und Hekuba, eine Parze mit der Wage zeigt, um des Achilles und Hektors Schicksal zu wägen. Die Figur des Hektor ist in diesem Basrelief sehr beschädigt, jedoch nicht von solcher Grösse, als Homer ihm beilegt.

Beim Uebergang zur zweiten Scene liefert Herr Raoul-Rochette zuerst (pl. LXXI, 5) und beschreibt ein Bruchstück eines thönernen Basreliefs von Tarquinii (Corneto). Der Verf. will (wohl etwas gewagt) des Costüms und eines Feigenzweiges wegen — denn der Zweig soll den Hügel Erineos andeuten — den Paris erkennen, wie er im Begriffe ist, den Pfeil auf den Achilles abzuschiessen. — Auf dem silbernen Gefäss besteht diese Scene aus 18 Figuren: Achilles, an der Ferse getroffen und auf das linke Knie niedergesunken, zeigt schon die Ermattung eines bald Sterbenden, — eine herrliche Figur in Conception und Styl nnd oft nachgeahmt auf geschnittenen Steinen (Millin Monum. inéd. II. pl. 4. pag. 49—60), aber hier zum erstenmal in dem ganzen Gedränge der Trojaner und Griechen, ohne Zweifel nach einem alten edlen Werke griechischer Kunst. Der Held, der mit der einen Hand den

sterbenden Achilles stützt, während er mit der andern ihn durch einen grossen Schild beschützt, wird nach Dichterstellen und Denkmalen als Ajax bezeichnet. — Unter den Angreifenden, die sich auszeichnen, weist der Verf. (nach Q. Calaber III. 214 und einem Vasenbilde mit Beischriften) den Paris, Aeneas und Agenor oder Glaukos nach, und unter den Angegriffenen den Sohn des Hippolochos, den Neoptolemos und den Menelaos. Was aber etwas Besonderes ist und dem Verf. nicht im Sinne der griechischen Vorbilder, sondern in römischer Kunstweise gedacht scheint, ist die Einmischung der Victoria, die geflügelt sich mit Palme und Kranz auf die Wahlstätte niederlässt, um den Ausgang des Kampfes im voraus symbolisch anzudeuten.

Auf dem Halse dieses Gefässes erscheinen, nach der Erklärung des Verf., Diomedes und Ulysses in dem Moment, wo sie nach Tödtung des Phrygiers Dolon über das, was nun zu thun sei, mit einander berathschlagen: — eine Scene, die man auf mehreren gemalten Gefässen hat finden wollen, deren Erklärung aber Herr Raoul-Rochette bestreitet, während er sie auf geschnittenen Steinen nachweist. Auf dem silbernen Gefäss hat Diomed (dessen Figur im Basrelief etwas beschädigt ist) als Siegesbeute die Wolfshaut umgehangen, unter deren Hülle Dolon sich in's griechische Lager hatte einschleichen wollen — eine Erklärung, die der Verf. durch das Fragment eines unedirten griechischen Gefässes, im Besitze des Herzogs von Luynes, bekräftigt. Auf der Oberfläche dieses Bruchstücks sieht man mit beigeschriebenen Namen in äolischer Form dieselben zwei Helden und den Diomed, mit der Wolfshaut bekleidet, — eine Vorstellung, die wie manche andere auf den Vasen von dem Berichte des Homer abweicht. Auf dem silbernen Gefäss ist das freie Feld, worauf die Handlung vorgeht, durch einen Baum, und das Todtenmal des Dolon durch einen Altar mit zwei Widderköpfen und ausserdem noch durch einen Aschenkrug angedeutet (Iliad. X. 466 sqq.). — Ob diese übrigens scharfsinnige

Combination unseres Verfassers für alle Archäologen überzeugend sein werde, lasse ich dahingestellt sein.

§. 5. pag. 286 sqq. Nach einem Ueberblick der griechischen und römischen Poeme, deren Inhalt *Philoktetes* war, wird bemerkt, dass, obschon drei berühmte Maler Griechenlands, Polygnot, Parrhasios und Aristophon, ihn dargestellt und Pythagoras von Rhegium eine berühmte Bildsäule desselben gefertigt hatte, doch bis jetzt sich kein Vasengemälde aufgefunden, das man mit Sicherheit auf diesen Heros beziehen könne. Dagegen geben mehrere geschnittene Steine einen Begriff davon, soweit diess auf dem beschränkten Raume möglich ist; worunter der Verf. die von Choiseul-Gouffier bekannt gemachte und mit dem Namen Boëthos beschriebene Gemme (bei Millin Gal. mythol. pl. 115, Nr. 604) auszeichnet, und vermuthet, Boëthos habe dieses Bild nach dem Gemälde des Aristophon geschnitten, welches den Philoktet im höchsten Leiden an den Schmerzen seiner Wunden dargestellt hatte (Plutarch. de aud. poët. §. 3). Dagegen haben wir der etrurischen Kunst einige Nachbildungen einer trefflichen Composition zu danken, welche, neben manchen willkürlichen Abweichungen, doch dem nämlichen Typus getreu bleiben.

Zuvor gibt der Verf. zweien Athenischen Basreliefs, im Louvre und im britischen Museum, gegen Winckelmann, Visconti u. A., welche sie auf den Philoktet bezogen hatten, eine andere Deutung: es seien Leichenopfer, welche den im Kampfe gefallenen Kriegern im Namen der Stadt bei einem gemeinsamen Grabmale (μνῆμα κοινόν oder πολυάνδριον) mit heroischen Ehren dargebracht werden; wobei das auf Basreliefs wie in Vasenbildern so häufig vorkommende Bild eines Jünglings mit einem Pferde neben einer Stele von dem Todtenmale griechischer Ritter erklärt und eine Berichtigung seiner Orestéide vom Verfasser beigefügt wird. — Er mustert ferner ein Basrelief Albani aus, worin er, statt des Philoktetes, vielmehr einen durch die Schlange bezeich-

neten Ortsgenius erkennt. Dagegen wird der Erklärung des Herrn Inghirami Beifall gegeben, der die Vorstellung auf einem etrurischen Spiegel (Monumenti Etruschi S. II. tav. 29. und Gall. Omer. tav. 50, pag. 408 sqq.) als die Heilung des Philoktetes durch Machaon ausgedeutet hatte, welches nach den beigesetzten Namen keinem weiteren Zweifel unterliegt.

Pag. 290 sqq. Herr Raoul-Rochette theilt darauf, nachdem er mehrere etrurische Graburnen dieses Gegenstandes angeführt, das Drama Philoktet des römischen Dichters Attius als Quelle für die etrurischen Künstler bezeichnet und die Gleichgültigkeit der Archäologen gegen diese Gattung von etruskischen Monumenten getadelt hat, die Abbildungen von zwei solchen Etruskerurnen mit (pl. LIV und pl. LV), die eine aus dem Florentiner, die andere aus dem Museum von Volterra, und beschreibt sie. Die erstere zeigt den leidenden und auf den Heraklesbogen sich stützenden Philoktet in einer Grotte; ihm gegenüber Ulysses, ihn überredend; in einiger Entfernung Neoptolem, seine Bitten mit letzterem vereinigend; weiterhin Personen mit Rossen, die Abreise bezeichnend, — also der letzte Act dieser Tragödie, — eine Composition, welche die Nachahmung eines guten griechischen Kunstwerks verrathe. Die andere Urne (pl. LIV), weniger sorgfältig gearbeitet, zeigt dieselbe Grotte, worin Philoktet von einem jungen Arzte an seinem Fusse behandelt wird; rückwärts Neoptolem, den Moment erlauschend, wo er ihm den Heraklesbogen wegnehmen kann; rechts Ulysses auf dem Vordertheile seines Schiffes, mit gespannter Erwartung auf den Ausgang harrend, hinter einem bewaffneten Griechen, so dass Philoktet ihn nicht sehen kann; endlich dieselben Anstalten zur Abreise. Der Verf. schliesst aus der Zusammenstellung dieser und anderer Urnenbilder, dass die etruskische Kunst alle Acte der Sophokleischen Tragödie Philoktet in ihrer natürlichen Folge aufgefasst und dargestellt habe. In einer Anmerkung wird, aus Anlass des vernachlässigten Haares und Bartes des Philoktet, lehrreich von den charak-

teristischen Haaraufsätzen (coiffures) für die griechischen Bühnendarstellungen gehandelt.

§. 6. p. 292 sqq. *Der Raub des Palladiums* sei von den alten Künstlern vorzugsweise behandelt worden und komme auf so vielen geschnittenen Steinen vor, dass zu den beiden Monographien von Levezow und Millin sich noch eine beträchtliche Nachlese machen lasse; desto mehr sei zu verwundern, dass dieser Gegenstand auf gemalten Gefässen so selten erscheine, bis jetzt nur auf einem oder zweien. — Herr Raoul-Rochette beschränkt sich auf Mittheilung eines einzigen Bildwerks, das er der besonderen Eigenheiten wegen heraushebt: Auf einem Salbengefäss (Lekythos — pl. LVI) in der Sammlung des Herrn Durand mit schwarzen weissschattirten Figuren auf hellem Grunde, archaistischen Styls, sieht man neben dem ganz alterthümlich gebildeten Palladium zwei bewaffnete Helden, nach kunstgerechter Symmetrie, zu beiden Seiten knieen und jeden eine Hand nach dem Bilde ausstrecken, welches letztere seine linke Hand erhebt. Der Verf. erklärt diese Scene als die Vorbereitung des Palladiumraubes und stellt sich vor, hier seien Ulysses und Diomedes vorgestellt, wie sie wegen ihres Vorhabens die Göttin Pallas um Verzeihung und Gnade bitten, die sie ihnen denn auch durch jene Handerhebung zu gewähren scheine. In den mehrmals fast mit denselben Buchstaben wiederholten Aufschriften vermuthet der Verf. wegen eben dieser Uebereinstimmung unter einander, es seien heilige Formeln, wagt aber, weil sie nach Art der älteren Vaseninschriften äusserst nachlässig geschrieben sind, keinen Versuch ihrer Enträthselung und beschliesst diesen Artikel mit Erwähnung einiger ähnlichen Vasenbilder, wovon er eins in derselben Durand'schen Sammlung etwas genauer beschreibt. Ref. hat die colorirte Abbildung eines Vasenbildes des Berliner Museums vor sich liegen, welchem ebenfalls mehrmals wiederholte oder doch unter einander sehr übereinstimmende Inschriften aufgeschrieben sind, deren Enträthselung ihm eben so wenig hat gelingen wollen.

§. 7. p. 295 sqq. Herr Raoul-Rochette kommt zu den Darstellungen der *Zerstörung Trojas.* In der Einleitung zu diesem Abschnitte stellt er den Satz auf, dass wir von dieser Begebenheit am wenigsten Bildwerke übrig haben, glaubt auch, dass im höheren griechischen Alterthume diese Partie des Troianischen Kyklos kein Gegenstand von vielen Malereien und Sculpturwerken des ersten Ranges gewesen sei und zählt dabei auf, was von Darstellungen dieses Gegenstandes theils von den alten Schriftstellern angegeben wird, theils unter den verschiedenen Kunstwerken bis auf die geschnittenen Steine heut zu Tage noch übrig ist. — Man muss diese Bemerkung im engsten Sinne nehmen, denn die unmittelbaren Folgen von Troias Eroberung waren ja der Gegenstand eines Hauptgemäldes des grossen Polygnotos. — Bei Erwähnung der Sculpturen aus dem Giebelfelde des Aeginetischen Tempels — jetzt in München — nennt er denselben noch den Tempel des Panhellenischen Zeus und gibt der Erklärung Thierschs den Vorzug, dass der Kampf um Achilles Leichnam darin vorgestellt sei, ohne die ganz abweichende Erklärung des Herrn von Stackelberg anzuführen. — Es werden darauf nach Herrn Inghiramis Zeichnung zwei etrurische Basreliefs der Galerie zu Florenz mitgetheilt und beschrieben (pl. LVII. Nr. 1 und 2). Beide sind, bemerkt der Verf., nicht von der besten Ausführung und noch dazu beschädigt, scheinen jedoch Reminiscenzen eines guten griechischen Werkes zu sein und haben ausserdem das Verdienst, das Ganze dieser Katastrophe in seiner Art vollständig vorzustellen. —

Unter den Bemerkungen über das erste Bild mit dem Troianischen Pferde hebe ich die Bemerkung des Verf. aus, dass das Skäische Thor von Troia gerade so mit drei Köpfen verziert dargestellt ist, wie das noch vorhandene antike Thor von Volterra (bei Micali tav. VII), wobei nachgewiesen wird, dass die Etrurischen Künstler bei Darstellung griechischer Scenen sich diese Freiheit öfter erlaubt haben, etrurische

Oertlichkeiten und Zustände einzumischen. Sodann wird bei der zweiten Gruppe (eine Mahlzeit darstellend) bemerklich gemacht, dass durch das schnelle Weggehen eines bewaffneten Troianers, ganz im Geiste antiker Kunst, die Katastrophe angedeutet sei, in Folge welcher dieser nächtliche Festschmauss der Troianer sich so blutig geendigt, mit Beziehung auf Euripides (Hecub. vs. 896 sqq. ed. Matth.) und mit Vergleichung des Vasengemäldes Candelori mit derselben Scene (jetzt in der Glyptothek in München).

Auf dem zweiten Basrelief, die in einem engen Raume vorgehende Mordscene selbst darstellend, sieht man zuerst einen Pferdekopf über dem Platze hervorragen, ganz nach dem Polygnotischen Gemälde dieses Sujets (Pausan. X. 26, 1); sodann macht ein ausserordentlich geistreicher und feiner Zug sich bemerklich, nämlich in dem Bilde eines eingeschlafenen Troianers, dem die Lyra aus den Händen gesunken, eine treffliche Anspielung, dass die letzte Nacht Troias von seinen Bewohnern mit Schmaus, Spiel und Gesang zugebracht worden, ehe sie im späten Schlafe das schreckliche Schicksal ereilte. In dem Getümmel selbst sucht der Verf. die einzelnen Personen, wie Polyxena, Neoptolem, Diomed, Koröbos, Menelaos u. s. w. herauszudeuten und auch hier wieder durch Vergleichung von Stellen des Euripides den Satz zu beweisen, dass die meisten solcher Bildwerke unter dem Einflusse der tragischen Bühne aufgefasst und ausgearbeitet worden. — dass die Katastrophe durch das Troianerross den Etruskern sehr bekannt gewesen, macht der Verf. durch Erinnerung an die bei diesem Volke übliche Feier des ludus Troiae und durch Vergleichung eines ehernen etruskischen Spiegels der königl. französischen Sammlung (bei Micali pl. LXII) wahrscheinlich, da auf letzterem mit beigeschriebenen und vom Verf. erklärten Namen die Verfertigung dieses Pferdes durch Vulkan und Epeios vorgestellt ist.

§. 8. p. 300 sqq. Die tragischen Schilderungen von dem *Schicksal des Priamos und seiner Familie und des Blutbades*

nach Eroberung der Stadt, womit so viele Tragödien sich beschäftigt nnd welche der grosse Polygnot gemalt hatte, kommen auf dem berühmten Gefässe des Vivenzio in Neapel in einem antiken Bilde vor, das aus dem Portefeuille jenes griechischen Malers genommen zu sein scheint, ingleichen in einem grossgriechischen Gefässe in der Sammlung Blacas, wenn gleich nicht so meisterhaft, doch so, dass man die grossen Conceptionen darin durchschimmern sieht. Der Verf. theilt letzteres hier (pl. LXVI) zum erstenmal mit und erläutert es.

Bei der Beschreibung des Vasenbildes selbst bemerkt der Verf. vorerst die kunstreiche Anordnung der Personen auf zwei Planen, vergleicht die Scene besonders mit der Beschreibung Virgils (Aen. II. 512 sqq.), nimmt als Local der Handlung den Tempel des Zeus (ἑρκεῖος) an und verbreitet sich sowohl über die Bauart des Altars und seine Verzierungen, als auch, aus Anlass zweier über der Scene abgebildeter Halbzirkel, über die Localität und Einrichtung des inneren Hofes oder des impluvium der altgriechischen Wohnungen. Wenn Herr Raoul-Rochette, dessen Erörterung dieses Gegenstandes wir gern in ihrem Werthe anerkennen, hierbei jedoch (p. 302, Not. 3) mit der Behauptung auftritt, als seien diese Dinge noch von Niemand erläutert worden, so irrt er sehr. Schon Voss hatte diesen Gegenstand bei der Untersuchung über das homerische Haus zur Sprache gebracht; nach ihm hatte der ältere Schneider in einem eignen Excurs zu Xenophon Memor. Socrat. III. 8. 9 die Sache genauer behandelt; ferner habe ich selbst die Frage über den Ort jenes Hausaltars erörtert in den Commentt. Herodott. p. 233—238. Man vergl. jetzt auch noch Stuarts und Revetts Alterthümer von Athen, Darmst. 1829, I. p. 499 f. und meinen Nachtrag dazu p. 553 f.

Die auf jenen Hausaltar mit dem Palladium geflüchtete weibliche Person mit allen Zeichen des Schreckens erklärt Herr Raoul-Rochette für die Kassandra und handelt gelehrt

von der Gestaltung und dem Anzug des Minervenbildes in ihren Händen. Es werden darauf die übrigen Personen angedeutet als Polyxena, Neoptolem, Ajax der Lokrier, im Begriffe, die Gewaltthat zu beginnen; ein alter Pädagog, der den jungen Polydoros diesen Gräueln zu entreissen sucht; eine alte Amme; endlich die Göttin Pallas selbst, die das Palladium als ihr eigenes Bild vertheidigen zu wollen scheint; wobei eine Erklärung Passeri's von einer ähnlichen Person in einem andern Vasengemälde (Picturae in Vasculis Tom. III. tab. 295) vertheidigt wird. — In diesem Artikel sind wieder mehrere gelehrte Ausführungen, die in den Noten abgehandelt werden, auszuzeichnen. Ich muss mich begnügen, einige zu nennen: Ueber die uralte funeräre (auf Grab und Tod bezügliche) Bedeutung der ionischen Säule, wozu jetzt der Verf. noch schätzbare Nachträge gibt; über die Darstellungen des Lokrischen Ajax; über das Vorkommen der Pädagogen und Ammen in alten Denkmalen; über die doppelte Darstellung einer und derselben Gottheit in Einer Handlung; über das Costüm des Minervenhauptes, mit Erwähnung der neuen französischen Kunsterwerbungen aus Olympia, worunter auch ein Minervenbild, und mit Anführung einer Münze, die p. 337 in Abbildung mitgetheilt wird; über den Steigring oder den zum Aufsteigen auf's Pferd dienlichen und an den Lanzen der Griechen angebrachten Zapfen; endlich über die Bedeutung einiger anderer, neulich herausgegebener und verschieden erklärter Vasengemälde.

§. 9. p. 309 sqq. *Hekuba*, fährt unser Verf. fort, scheint der Gegenstand des allgemeinen Nationalhasses der Griechen gewesen zu sein. Daher die Erzählungen von ihrem heftigen Charakter, von ihrem Fluchen gegen die Götter, bis sie, in eine Hündin verwandelt, mit Steinen getödtet, dem Hundsmal (κυνὸς σῆμα) am Thrakischen Chersonnes den Namen gegeben (wobei der Verf. eine von Millingen kürzlich edirte Münze der Stadt Madytos, auf welcher ein Hund abgebildet ist, auf jene Sage bezieht). — Es sei zu vermuthen, dass

die nachahmende Kunst im Einklange mit jenem Nationalhass mit der Maassgebung, die der Schönheitssinn der Griechen forderte, diese unglückliche Königin mit allen Spuren des entstellenden Alters dargestellt habe, um in dieser Personalität das Moralisch-Hässliche des Charakters durch das Unschöne des Aeusseren dem Auge der Griechen sichtbar zu machen. Da über diesen letzteren Punkt unter den neueren Archäologen eine Verschiedenheit des Urtheils sich kund gegeben habe, welches für die Gesetze der antiken schönen Kunst eine allgemeine Bedeutung habe, so sei um so mehr zu bedauern, dass Pausanias, von dem wir wissen (X. 25. 4), dass der Maler Polygnot die gefangenen Troianerinnen im Jammer der Knechtschaft dargestellt hatte, uns über die Art, wie Hekuba in seinen Troianerinnen abgebildet worden, nichts Näheres berichte. Jedoch da Pausanias (X. 25. 3) bemerke, Aethra sei im Gemälde des Polygnot zum Zeichen der Trauer mit geschorenem Haupte dargestellt worden, und da ein so denkender Künstler gewiss kein Mittel vernachlässigt haben werde, um die verschiedenen Lebensalter in beiden Geschlechtern gehörig abzustufen, so könne man um so mehr die Vasenbilder als getreue Nachahmungen der grösseren Gemälde betrachten. — Hierbei erinnere ich an einen andern denkenden Künstler der nachfolgenden Periode: Der griechische Maler Philochares, vermuthlich ein Bruder des Athenischen Redners Aeschines, hatte durch genaue Darstellung verschiedener Altersstufen, verbunden mit der Familienähnlichkeit, allgemeine Bewunderung erregt, und das Hauptbild dieses Meisters hatte noch der Kaiser Augustus in eine Curie gestiftet (Plin. H. N. XXXV. 4. 10: Eius admiratio fuit, *puberem* filium *seni* patri similem esse, *salva aetatis* differentia etc. Vergl. Sillig Catalog. Artiff. pag. 351). — Es werden sofort aus Vasengemälden Beispiele angeführt, wie alte Personen mit Runzeln, gebleichtem Haupthaar und mit Stäben, worauf sie sich stützen, vorkommen. Herr Raoul-Rochette macht (planche LXXI. 2) ein Gefäss Apulischer Fabrik aus der Sammlung

des Herrn Gargiulo bekannt, welches mit beigeschriebenen Namen den Abschied des Ajax und Teukros von ihrem Vater Telamon vorstellt, in welcher Scene die Mutter Periböa mit ganz kahlem Haupte, der Vater Telamon mit einer Krücke vorgestellt ist. Man muss die einzelnen lehrreichen Anmerkungen beim Verf. selbst nachlesen; nur diess sei bemerkt, dass in dieser Figur des Telamon der an Verzweiflung gränzende Schmerz des Vaters, der sich jetzt im hohen hülflosen Alter auf einmal seiner beiden Söhne beraubt sieht, auf's glücklichste ausgedrückt ist.

Dass Hekuba auch selbst in diesem Sinne dargestellt worden, beweist Herr Raoul-Rochette durch Mittheilung des Gemäldes auf einem Thongefäss in der Sammlung des Herrn Politi in Girgenti (bei Raoul-Rochette pl. LVII. A.); welches Bild der Verf. für die Wegführung der Hekuba in die Sclaverei durch Ulysses erklärt; wobei er nachweist, wie getreu den Schilderungen des Euripides (in der Hekuba und in den Troades) diese Königin, von Alter und Unglück niedergebeugt, hier abgebildet worden, *und wie unerlässlich daher für die Erklärung der griechischen Tragiker das Studium der Vasengemälde sei.* Greise Locken fallen unter der Haube über das mit Runzeln bedeckte Haupt herab; ihr Körper ist ganz verhüllt und schleppt sich an einem knotigen Stabe mühsam fort. Den Contrast dieses Alters und Jammers hat der Maler noch mehr hervorgehoben dadurch, dass er den mit Helm und Waffen gerüsteten bärtigen Ulysses, der diese Königin Wittwe an der Hand fortführt, eine hohe stolze Gestalt und Haltung gegeben, wovon die dritte junge und unbärtige Person, worin der Verf. den Herold des Ulysses, Eurybates, erkennen will, durch die einfache Chlamys und durch eine Doppellanze sich unterscheidet. Der Verf. macht noch auf die sinnbildlichen Thiere auf den Stirnblättern der Helme aufmerksam, indem des Ulysses Helm eine Schlange und der des jüngeren Mannes eine Eidechse zeigt, in welcher letzteren eine chthonische Bedeutung nachgewiesen wird. Der

Verf. geht noch einige Basreliefs römischer Periode durch, um die Ständigkeit dieser durch das Theater und die Bildnerei der Griechen einmal fixirten Vorstellung der Hekuba zu beweisen, und ergänzt in einer gelehrten Note seine in der Oresteide p. 180 gemachte Bemerkung über das aus Asien herstammende und zur Charakteristik der Barbarinnen, und somit auch der Hekuba, erwählte viereckige Tuch als Kopfbedeckung, welches sich, wie die verschiedenen Namen und Bildwerke beweisen, bis in die christlichen Jahrhunderte herab erhalten hat.

Es wird darauf durch eine sinnreiche Erörterung Winckelmanns Erklärung der sogenannten Klagefrau (praefica) im Capitolinischen Museum gerechtfertigt, nämlich dass es die noch im Unglück stolze und kühn zu den Göttern aufblickende Hekuba sei; der Zweifel der deutschen Herausgeber von Winckelmanns Werken an dem antiken Ursprung des Kopfes dieser Figur (LVII. B.) beseitigt; ein anderes Basrelief aus der Villa Pamfili, worauf Winckelmann auch die Hekuba zu finden geglaubt, worin aber unser Verf. die Hypsipyle nachzuweisen sucht (pl. LXVII. A. Nr. 2, vergl. die Additions zu dieser Stelle pag. 426 sq.), mitgetheilt, um verschiedene in dieser Erörterung ausgesprochene Sätze zu belegen. Der Bemerkung Winckelmanns folgend, wonach unter den heroischen Personen ausnahmsweise Hekuba mit allen Zügen des höheren Alters von den Künstlern dargestellt worden, betrachtet Herr Raoul-Rochette eine merkwürdige Marmorbüste in der Villa Albani, eine alte Frau vorstellend, mit tiefen Runzeln im Gesicht und mit jenem viereckigen Tuche, dessen Enden an den Wangen herabhängen, auf dem Kopfe, und erklärt sie nach dem consequenten System der griechischen Kunst und Theaterausstaffirung für das Brustbild der Hekuba (man s. das Bild pl. LVII. A. oben).

Pag. 316 sqq. In Folge der bisherigen Erörterungen erklärt der Verf. denn auch ein antikes Gemälde aus der Barberinischen Sammlung, welches eine alte, mit derselben Kopf-

bedeckung versehene Frau, an der Erde sitzend, vorstellt. Um das aufgehobene rechte Bein hat sie ihre Arme geschlungen, und unter dem einen Arme sieht man einen Spinnrocken. Blos dieses letzten Attributs wegen ist diese Frau bisher als Parze bezeichnet worden. Herr Raoul-Rochette hingegen verweist vorerst auf Pausanias X. 31. 2 und erinnert an seine schon in der Achilléide (p. 59) bewiesene Beobachtung, dass jene Stellung die conventionelle des Kummers und der Trauer sei, und sucht dann mit Vergleichung von Stellen des Euripides (Hecub. 466 sqq. 491) und von andern Kunstwerken zu erweisen, dass Alter, Physiognomie, Gebärde, Costüm und Attribut in dieser Frau die kummervolle *Hekuba*, in ihrem Sclavenstand als Spinnerin, nicht verkennen lasse.

Endlich theilt unser Verf. eine kleine Marmorstatue der Villa Pamfili mit (pl. LXXVI, Nr. 2) nach einer Abbildung bei Ficoroni, welcher sie wegen ihrer Aehnlichkeit mit der Capitolinischen Bildsäule für eine römische Klagefrau (praefica) erklärt hatte. Es ist eine stehende alte Frau, mit ein wenig gegen den Boden gewendetem Kopfe, mit Runzeln im Gesichte, mit welkem Hals und Busen. Ein Peplos, der ihren Kopf bedeckt, ist vorn am Leibe zusammengeknüpft, ihre gesenkten Hände haben die Finger in einander verschränkt [1]. Dieses letztere ist ebenfalls eine Gebärde des Kummers und der Trauer (Plutarch. Demosth. §. 31 und Analecta grr. II. p. 465 Brunck.). Hieraus und aus den übrigen Eigenthümlichkeiten dieser kleinen Bildsäule, wie auch aus einem etrurischen Basrelief und endlich aus einer zu Konstantinopel im Zeuxippos vorhanden gewesenen und von Christodor (Annal. Grr. II. p. 463 sqq.) beschriebenen Statue sucht nun Herr

1) Dem Verf. scheint bei Abfassung dieses Theils das schöne Werk des Herrn A. de Jorio: betitelt: La Mimica degli Antichi etc., Napoli 1832, noch nicht bekannt gewesen zu sein, sonst hätte er bei diesen und andern Beobachtungen gewiss darauf verwiesen, z. B. hierbei auf p. 137 sqq., vergl. p. 203 sqq.

Raoul-Rochette zu erweisen, dass auch jenes Bildsäulchen der Villa Pamfili die Hekuba vorstelle.

§. 10. p. 319. *Der Frevel des Ajax gegen die Kassandra* war nach dem feineren Gefühl des Homer, der bloss darauf anspielt, gegen die nichts verhüllende Erzählung der Kykliker und insbesondere des Arktinos, selbst auf dem Kasten des Kypselos schon bloss als ein gewaltsamer *Raub* aus dem Heiligthume dargestellt worden. In demselben Geiste hatte auch Polygnotos zweimal diese Scene gemalt und in keinem andern wird sie Panänos am Throne des Jupiter zu Olympia aufgefasst haben, wie denn auch die Vasenbilder (z. B. das auf der Vase Vivenzio in: Homer nach Antiken von Schorn IX. tab. V. 3) als getreue Copien grösserer Malereien sie in dieser gemilderten Weise vorstellen.

Eine gleiche Milderung erlaubte die Sage vom *gewaltsamen Tode des Astyanax* nicht. Doch ward diese Handlung nur selten abgebildet; wobei der Verf. noch darauf aufmerksam macht, dass dieser Kindermord nach der älteren Erzählung dem Menelaos oder Neoptolem (letzterem namentlich von Lesches) und erst durch die Tragiker, mit Ausnahme des Euripides, dem Ulysses zugeschrieben worden, nach einer conventionellen Weise, diesen letzteren Helden als das Werkzeug aller Rachethaten der Griechen gegen die Troer zu bezeichnen.

Pag. 321. Herr Raoul-Rochette macht nun zum erstenmal ein Gemälde auf einem Gefäss Durand bekannt (pl. LX), worin die erste Handlung auf eine ganz eigene Weise vorgestellt ist, welche er mit den auf andern Gefässen vergleicht und dabei eine frühere Erklärung eines etrurischen Spiegelbildes (Achilléide pl. XX. 3. p. 110) berührt, welches letztere er nun auch auf den Raub der Kassandra und nicht mehr auf die Opferung der Polyxena bezieht. Jenes Durandische Vasenbild zeigt, dem Verf. zufolge, drei Töchter des Priamos, Medesikaste, Polyxena und Kassandra, gleichsam als Repräsentantinnen der ganzen Familie des Priamos, erstere zwei

in gewöhnlicher griechischer Jungfrauentracht, letztere aber in einem langen bis zu den Füssen herabfallenden mit Aermeln versehenen und in kleine zierliche Falten gelegten Gewand, über einem kürzeren Untergewand. Der Verf. zeigt den orientalischen Ursprung dieser Kleidung und ihre Alterthümlichkeit und handelt darauf eben so unterrichtend über das hier ganz eigenthümlich dargestellte Palladium, welches eine scheffelförmige Kopfbedeckung hat — eine Tracht, die Herr Raoul-Rochette mit Hinweisung auf die gelehrten Erörterungen des Herrn Gerhard (im Prodromus I. Anmerk. 47) als ein altes ursprünglich den chthonischen Gottheiten angehöriges, davon aber auf die Localgottheiten übergetragenes Attribut erklären möchte. Ueberhaupt erkennt er in diesem in einen Tronk sich endigenden Pallasbilde die Form eines uralten Schutzbildes oder ξόανον.

In dem Bilde auf der Kehrseite jenes Gefässes vermuthet der Verf. keine unmittelbare Beziehung auf die Scene der Hauptseite. Es ist nach ihm die Abreise eines jungen Kriegers in der Umgebung von priesterlichen Personen; nämlich eines Priesters und einer Priesterin des pythischen Apollo. Die weibliche Figur, auf der andern Seite des Jünglings, mit grossen Flügeln ist der Verf. geneigt für Pytho oder Themis zu halten und glaubt dafür in der Figur eines vaticanischen Vasenbildes (Orestéïde pl. XXXVIII mit p. 191) eine Bestätigung zu finden, nur dass die Figur auf der Durand'schen Vase die Handlung der Libation verrichtet. In der Strahlenkrone, die das Haupt des jungen Kriegers umgibt, zusammengenommen mit den priesterlichen Personen, möchte der Verf. eine Einweihungsscene vermuthen.

Pag. 323 sq. Herr Raoul-Rochette mustert darauf mehrere Vasenbilder aus, in denen man *den Mord des jungen Astyanax*, wie er zu zeigen sucht, mit Unrecht hat erkennen wollen. Irrig sei es auch, wenn man den Polygnotos diese Scene darstellen lasse in der Lesche zu Delphi, wo vielmehr ganz im entgegengesetzten Sinne Astyanax an der Brust

seiner Mutter Andromache gemalt gewesen sei (Pausan. X. 25. 4: „Andromaque tenant près d'elle son fils à la mamelle“). Im griechischen Texte steht: *γέγραπται μὲν Ἀνδρομάχη, καὶ ὁ παῖς οἱ προσέστηκεν ἑλόμενος τοῦ μαστοῦ.* (Richtig Goldhagen: „Andromache ist mit einem Kinde, *das bei ihr steht* und nach ihrer Brust greift, gemalt“.) Herr Siebelis sucht dort diese Lesart gegen Claviers Vorschlag: *ἐχόμενος* zu vertheidigen, bemerkt aber nichts über das zunächst Vorhergehende. Da Herr Raoul-Rochette auch darüber schweigt, so will ich doch bemerken, dass der vor seiner Mutter *stehende* und saugende Astyanax eine orientalische Anschauung gewährt, welche in einem Gemälde Polygnots wohl kein müssiger Zug war. So sehen wir in ägyptischen Malereien den *knabenartigen* Horos an der Brust der Isis stehend saugen; und noch im römischen Zeitalter gab es in Aegypten Kinder, die bis ins achte Jahr, wo sie schon die Schule besuchten, noch an ihren Ammen saugten. Porphyr. de vita Plotini cp. 3. — Hingegen glaubt der Verf., Astyanax sei auf einem Gefässe der zweiten Hamiltonischen Sammlung (II, 6) wirklich vorgestellt, aber mit Personen und Umgebungen, die sich schwer erklären liessen.

Pag. 324 sqq. Der Verf. handelt sodann umständlich von einem in einem etrurischen Grabe in der römischen Campagna gefundenen Gefäss, dessen Malerei in den Annali del Instituto archeolog. III. p. 361 sqq. verschieden erklärt worden, wie auch von einem bei Tivoli gefundenen Musaico, den Tod des Astyanax vorstellend, mit den beigeschriebenen Namen *ΑΣΤΥΑΝΑΞ ΠΥΡΡΟΣ*, und lenkt durch mehrere gehaltreiche Erörterungen die Aufmerksamkeit der Alterthumsforscher auf die in Neapel befindliche Kolossalgruppe, worin Winckelmann und seine Nachfolger den Atreus, den Leichnam seines geopferten Brudersohns auf den Schultern tragend, sehen wollten, während neuere Archäologen sie ganz übersehen haben, um zur endlichen Ausdeutung dieses merkwürdigen Sculpturwerks zu gelangen (hierzu pl. LXXIX, Nr. 1 u. 2).

Pag. 326. Ganz verschieden von solchen Kunstwerken seien die Erzeugnisse der etrurischen *Werkstätte*, wie sich Herr Raoul-Rochette absichtlich ausdrückt; indem er diesen Begriff zugleich durch Mittheilung einer aus Oberägypten in's Turiner Museum gekommenen griechischen Inschrift erläutert, worin von dem Vorsteher einer Werkstätte, Namens Protys (*Πρώτυτος ἐργαστηριάρχου*), die Rede ist, welcher Name in die Künstlerverzeichnisse nunmehr eingetragen werden müsse. — Jene etrurischen Zunftgenossen, unter dem Einflusse der späteren Griechenkunst arbeitend, mussten Werke anderer Art hervorbringen, wie man aus den Darstellungen des Todes des Astyanax aus der etrurischen Schule von Volterra (wohl nach dem Astyanax des römischen Dichters Attius aufgefasst) ersehen könne. Mehrere derselben seien von Gori und Guarnacci bekannt gemacht, aber bloss für Mithräische Menschenopfer erklärt worden; andere lägen in Zeichnungen zur Zeit noch in den Portefeuilles der Archäologen begraben.

Pag. 327 sq. Es wird darauf die Abbildung eines Basreliefs dieser Classe mitgetheilt (pl. LXVII. A. Nr. 1), das auf einfach-harmonische Weise den Frevel gegen Kassandra und den Tod des Astyanax vereint vorstellt, von welcher Verbindung der Verf. sich keines zweiten Beispiels unter den bis jetzt bekannten griechischen und etrurischen Bildwerken erinnert. Links erscheint nach des Verf. Ansicht Kassandra, das (jetzt sehr verstümmelte) Palladium in den Armen haltend, vor ihr ein Bote, den ihr bevorstehenden Ueberfall ankündigend; rechts die Amme mit dem jungen Astyanax auf dem Arme, und gegen sie gewendet der mit aufgehobener Hand drohende Ulysses. Die Einführung der Amme in diese Scene wird vom Verf. durch Hinweisung auf eine Stelle der kleinen Iliade des Lesches (ap. Schol. Lycophron. ad vs. 1263 bis 1269) bestätigt und gibt ihm zugleich Gelegenheit, ein Vasenbild Nolanischer Fabrik in der Sammlung Durand bekannt zu machen (pl. XLIX, Nr. 8). Die Personen dieses

bildes sind im Basreliefstyl gemalt, welches bei dieser Art von Gefässen etwas Seltenes sei. Die Scene, bemerkt der Verf., erinnere an die Troerinnen des Euripides und sei nach wahrhaft attischem Style im Theaterperspective behandelt; welches diesem Gemälde einen hohen Werth verleihe. In der Note wird es noch mit einem Basrelief bei Winckelmann Monumenti inéditi Nr. 137) verglichen und letzteres etwas näher betrachtet. — Herr Raoul-Rochette beschreibt sodann kürzlich zwei etrurische Basreliefs, den Tod des Astyanax vorstellend; wobei er den in dieser Scene vorkommenden Genius mit grossen Flügeln für den Thanatos oder Todesgeist erklärt. —

Pag. 328. Dagegen theilt er (pl. LXVII. Nr. 1 und 2) Abbildungen von zwei unedirten Urnenbildern der Sammlung Cinci mit, die er mit andern Denkmalen dieses Sujets vergleicht und wovon er das zweite besonders auszeichnet als ein Werk, das unter den Erzeugnissen der Etruskerkunst einen vorzüglichen Rang behaupte: In einem Vorhofe (τέμενος) hält ein auf einem Altar sitzender Krieger seine rechte Hand mit einem Schwert über dem auf seinen Knieen liegenden Astyanax empor. Auch in den andern Personen vermuthet der Verf. Priamos, Hekabe, Odysseus und Neoptolemos. In zwei gehaltreichen Anmerkungen wird hierbei zuvörderst vermuthet, die Etrusker hätten eine Sage gehabt, dass Astyanax in einem Heiligthume umgebracht worden sei; sodann wird von dem Schutzgeländer in den Tempeln gehandelt [1]) und auf die hier abgebildete eherne Barriere, als einzig in ihrer

---

1) Es scheint διάφραγμα geheissen zu haben. In diesem Sinne, als Scheidewand für Gemächer eines Gebäudes, braucht es Thukydides I, 133. Platon hatte dieses Wort zuerst vom Zwergfelle gebraucht, wie es denn auch von der Nasenscheidewand gebraucht ward (Eustath. ad Iliad. XI, 575, p. 55 ed. Lips.). Im jüdischen Tempel war διάφραγμα das Geländer zwischen dem Schiffe und dem Opferaltar. So kommt es im apokryphischen Protevangelium Jacobi cp. 23 vor (wozu jetzt Herrn Thilos Anmerkung nachzulesen ist).

Art, aufmerksam gemacht; endlich wird der bei den luxuriösen Etruskern beider Geschlechter übliche Halsschmuck, welcher gewöhnlich mit kostbaren Steinen besetzt war, aus Oberasien hergeleitet, und bemerkt, dass noch im Justinianeischen Zeitalter die Römer solche Halsbändertracht den Persern nachahmten.

§. 11. p. 330 sqq. Herr Raoul-Rochette beschliesst diese Betrachtung der *das Schicksal der Priamiden* vorstellenden Denkmale durch Mittheilung einer cista mystica der Townleyschen Sammlung, jetzt im britischen Museum (pl. LVIII), worauf *der Tod des Astyanax und der Polyxena* abgebildet ist. Ehe er zur Beschreibung dieses Bildes übergeht, zählt er die verschiedenen heiligen Kistchen auf, die man, wie das Townleysche, in Palestrina (dem alten Präneste) gefunden hat, und vertheidigt aus dem Umstande, dass in diesen Kistchen fast immer neben anderm heiligen Geräthe auch Spiegel gefunden werden, den von ihm schon früher behaupteten Satz, dass diese runden Scheiben mit Griffen keine Schalen (paterae), sondern wirkliche Spiegel und in der Mehrzahl mystische Spiegel zu benennen seien. Auch schliessen, urtheilt der Verf. weiter, andere Geräthschaften, die man neben diesen Spiegeln findet, den religiösen Gebrauch der letzteren nicht aus. — Für den religiösen Gebrauch dieser Spiegel hat Ref. anderwärts bestimmte Zeugnisse griechischer Autoren beigebracht und hält es daher für überflüssig, darüber noch ein Wort zu verlieren. — Mit Beziehung auf Herrn Gerhards Abhandlung: Die Thesmophoriengottheiten von Präneste (im Prodromus S. 45—116), so wie auch auf Stellen der Alten (vergl. Oudendorp ad Appuleii Metamorph. IX. 181. 606) wird nun der Satz aufgestellt, dass die grossen Göttinnen, Ceres und Proserpina, in Präneste einen sehr ausgebreiteten und ceremonienreichen Cultus gehabt haben. Der Zusammenhang dieses Cultus mit den Religionen von Lemnos und Samothrake, füge ich hinzu, geht jetzt noch deutlicher hervor aus der Erzählung zweier kürzlich erst bekannt gewordener Mythographen, nämlich aus den Sagen vom Vulcanus

und seinem Sohne Cäculus, dem Erbauer von Präneste. Man s. Mythograph. I und II, cap. 84 und cap. 184 in Ang. Mai's Collectio Auctorr. e Vaticc. codd. editt. Tom. III, p. 33 und p. 149. — Sodann wird die Bedeutung der Bildwerke auf diesem Kistchen für die Geschichte der Kunst hervorgeboben, das Verfahren der Künstler bei diesen Linearumrissen und die Verwandtschaft desselben mit der Vasenzeichnung betrachtet und auch in dieser Hinsicht jenem Townleyschen Kistchen ein grosser Werth beigelegt. Der Verf. sucht darzuthun, dass es eine Arbeit aus der Zeit der über Etrurien schon ausgebreiteten Römerherrschaft sei; dass es gegen das fünfte Jahrhundert der Stadt gefertigt worden, als bereits die griechische Vasenmalerei auf die Etrusker und Römer einen grosen Einfluss ausgeübt; dass sich die Zeichnungen darauf schon von der trockenen Manier der etrurischen Künstler entfernten und sich der naiven und leichten Methode der griechischen Gefässemalerei annähern; und trotz der Strenge des Gegenstandes und einer gewissen etrurischen Härte der Formen verrathe doch keine Zeichnung auf den bis jetzt bekannt gewordenen Kistchen so sehr den unmittelbaren Einfluss der griechischen Vasenmalerei, als eben dieses Townleyische.

Pag. 334. In dieser Composition, welche auf einem Plane eine Reihe von dreizehn Personen aufstellt, glaubt nun der Verf., links vom Beschauer den zu Füssen eines Altars liegenden Astyanax zu erkennen, bemerkt dabei die Abweichung der italisch-etrurischen Sage, dass Hektors Sohn auf einem Altare geopfert worden. Die Namen von drei nebenanstehenden Kriegern wagt er nicht zu bestimmen. Der eine, der die Opferung vollbrachte, hat noch den blossen Degen in den Händen; die zwei Frauen rechts bezeichnet er als Hekuba und Andromache, obwohl keine Verschiedenheit ihres Alters angedeutet ist. Der Ausdruck ihres Entsetzens sei hier durch eine ernste religiöse Haltung und durch das feierliche Gefühl eines grausam waltenden Schicksals gleichsam gebunden. — Dieselbe Empfindung in demselben Grade herrsche in der

andern Scene, bei der Opferung der Polyxena. Das junge Mädchen, gegen die anständigere Griechensitte (Euripid. Hecuba vs. 567 sqq.) hier ganz entkleidet, ist auf die Kniee zu den Füssen zweier Personen gelegt, wovon die eine bloss Zeuge der Handlung, die andere Neoptolemos sei, der durch eine Bewegung der rechten Hand den Befehl zur Vollziehung des Opfers zu geben scheine, während der damit beauftragte ältere Krieger die Jungfrau mit seinen beiden Armen hält. Der Verf. erkennt auch in diesem Bilde ein Gepräge von hieratischer Physiognomie, das sich nicht leicht in einem andern Bildwerke dieser Art wiederfinden dürfte.

Dieser Ausdruck stimmt ganz zu der andern Gruppe, welche uns die drei eleusinischen Gottheiten, Ceres-Demeter, Dionysos-Liber und Kora-Libera, vor Augen stellt. Kora hat ein unbedecktes Haupt, trägt ein Scepter und legt die linke Hand auf die Schulter ihres Gemahls Dionysos, welcher durch den Thyrsusstab und durch die Schlangen kenntlich gemacht ist, die er in jeder Hand hält. Besonders verdient die Figur der Demeter-Ceres Aufmerksamkeit; sie ist durch das hieratische Symbol der Strahlenkrone auf ihrem Haupte bezeichnet, sowie durch die beiden andern Attribute in ihren Händen, die Schlange und das mystische Schweinchen. Weil dieses letztere Thier zu Sühnopfern gebraucht ward, so meint der Verf., könne es auch mit jener Opferung des Astyanax nnd der Polyxena in Verbindung stehen. Zuletzt glaubt der Verf. aus der ionischen Säulenordnung des hier vorgestellten Heiligthums schliessen zu können, dass das Innere des eleusinischen Tempels selber dargestellt sei; sowie er das hier angebrachte Abwaschungsgefäss, welches aus einem Löwenmaule Wasser empfängt, und die auf den ionischen Säulen aufgestellten drei eiförmigen Körper mit der Idee einer dadurch angedeuteten Reinigungshandlung in Verbindung bringt und zuletzt bemerkt, dass diese Sinnbilder in einem so wichtigen Denkmal nnd in solcher Umgebung eine grosse archäologische Bedeutung gewännen. Auch übersieht er die

Palmetten über und unter dem Bildwerk dieses Kistchens nicht. — Sie seien gerade so wie auf den Wasserkrügen (Hydriä), die man noch jetzt in der Umgegend von Rom nicht selten findet, mit schönen Malereien verziert und gäben auch einen Beweis, dass der Bildner dieses Kistchens griechische Muster vor Augen gehabt.

Zweiter Theil.

§. 1. p. 338 sqq. *Die Aussöhnung des Menelaos mit der Helena* war als ein Gegensatz jener blutigen Begebenheiten der griechischen Kunst willkommen gewesen; sie war schon auf dem Kasten des Kypselos in der uralten einfachen Weise, wie Menelaos seine untreue Gattin mit dem Schwerte verfolgt und dann, in den Anblick ihrer Schönheit versunken, das Mordgewehr aus den Händen fallen lässt, übrigens aber mehr oder weniger in der uralten silhouettenartigen Manier, auch auf gemalten Gefässen dargestellt worden, wovon mehrere lehrreiche Beispiele angeführt werden. Früher hatte der Verf. (Achilleïde p. 11 sq.) in dieser einfachsten Darstellungsweise, die nur zwei Personen in die Scene bringt, vielmehr eine sinnbildliche Darstellung der Heirath, welche nach alter Sitte als eine Art von Jungfrauenraub behandelt wurde, für die einfachste Erklärungsweise gehalten. — Vorjetzt will er bloss von den Bildwerken reden, welche sich auf jene Versöhnung beziehen. Demgemäss handelt er erst kurz von einigen Vasenbildern der Sammlung Canino und von Neapel, zum Theil mit dem beigeschriebenen Namen Menelaos und mit Einführung des Merkur und der Minerva und bemerkt dabei, dass manche dieser Scenen die Vermählung des Menelaos und der Helena oder des Mars und der Venus (welche letztere Ehe er gegen Herrn Gerhard den griechischen Bildwerken zu vindiciren sucht), oder auch, zuweilen selbst unter heroischen Formen, die gewöhnliche Heimführung einer griechischen Braut darstellen könnten, da bekanntlich gemalte Gefässe als Hochzeitsgeschenke gegeben zu werden pflegten. Aber der Verf. glaubt nicht zu irren, wenn er in einem

grossgriechischen Vasenbilde der Sammlung Biscari die Versöhnung des Menelaos und der Helena zu sehen glaubt; denn hier sitzt letztere auf einem Hausaltare, worauf sie mit bittender Gebärde ihre beiden Hände auflegt; und ihr gegenüber steht ein Heros, mit einer Doppellanze bewaffnet, in lebhaftem Gespräche begriffen, womit er, schon versöhnt, die Besorgnisse der Bittenden zu beschwichtigen sucht, und zwischen ihnen fliegt ein Liebesgott, der gegen die Helena eine Binde ausgebreitet hält.

Pag. 341 sqq. Aber mit noch grösserer Sicherheit glaubt Herr Raoul-Rochette diese Aussöhnung in einer Alabasterurne nachweisen zu können. Hier ist die Königin Helena auf dem Hausaltare noch durch das Diadem kenntlicher; sodann lässt sich nach der Erzählung des Quintus Smyrnäus (Posthomer. XIII. 406) in der Person, welche den mit dem Schwerte auf sie eindringenden Helden zurückhält, Agamemnon nachweisen; ferner passt ein genialer Zug vortrefflich zu dieser Handlung, denn ein geflügelter Genius (Amor) steckt zu gleicher Zeit das Schwert in die Scheide, anzudeuten, dass der Rachedurst bald dem Gefühle der Liebe weichen wird; endlich aber zeigt der Verf. sinnreich, dass in einer knienden und von unten ganz mit Wasserpflanzen bedeckten Figur, welche auf der einen Seite ein Ruder, auf der andern, als bärtiger Mann, eine Scheibe hält, und über welcher eine weibliche Figur steht, der Flussgott Xanthos und die Nymphe Ida an der Scene Theil nehmen. Die ganz gleiche Darstellung dieses Flussgottes wird aus zwei andern etrurischen Basreliefs (jetzt bei Inghirami in der Gall. Omer. tav. 192. 193) erwiesen, wo dieser doppelgestaltete Wassergott drohend dem Achilles erscheint (Iliad. XXI. 238 sqq.), nur dass er dort noch Flügel hat, vermuthlich die Schnelligkeit des Laufs dieses Flusses anzudeuten. — Ich bemerke hierbei: Nicht bloss die Winde, wie an dem von ihnen genannten Thurme zu Athen, sondern auch die Flüsse waren geflügelt gedacht, und die Natursprache geht hier mit der Bildnerei parallel. Nicht wenige

Flüsse haben Namen von Vögeln. Um bei diesen etrurisch-italischen Gebilden stehen zu bleiben, so hat der campanische Vulturnus als Fluss und als Wind vom Geier (vultur) seinen Namen. — Der Verf. vergleicht noch ähnliche Darstellungen von Flussgottheiten in der tabula Iliaca und in der vaticaner Handschrift der Iliade, um zu zeigen, dass noch die spätere Römerkunst den Homerischen Vorstellungen getreu geblieben.

Hiernächst theilt er die Abbildung der Bruchstücke eines in Lakonien gefundenen Marmorsarkophags mit, nach den Zeichnungen des Herrn Vietty, der dieses unvergleichliche Sculpturwerk griechischer Kunst der gänzlichen Zerstörung eines neugriechischen Rajas entrissen hat. Wäre es noch ganz, versichert Herr Vietty, und man kann es aus dem Kupferstiche schon schliessen (pl. LIX. Nr. 2. 3. 4. 5), so würden wir darin eine der köstlichsten Sculpturen der besten griechischen Zeit bewundern. Herr Raoul-Rochette erinnert dabei an den in Wien befindlichen, ebenfalls aus Lakonien herübergebrachten Marmorsarkophag (am besten abgebildet bei Bouillon im Musée des Antiques II. pl. 93), macht mehrere lesenswerthe Bemerkungen über beide Denkmale, tritt, in Betreff des neulich gefundenen, der Erklärung des Herrn Vietty bei, wornach darauf der Kampf des Achilles gegen die Troer im Skamander (Iliad. XXI. 16 sqq.) dargestellt sei; macht ferner auf die gerade wie auf jener Etruskerurne vorgestellte Figur des halb mit Wasserpflanzen bedeckten Flussgottes aufmerksam und beschliesst diesen interessanten Abschnitt mit den Sätzen, dass auf jener etrurischen Alabasterurne links vom Beschauer der trauernde Flussgott Xanthos mit der Nymphe Ida, rechts aber der Flussgott Eurotas mit der Nymphe Taygete vorgestellt seien, und erklärt die runde Scheibe in der Hand des letzteren Flussgottes sehr sinnreich als Anspielung auf die am Ufer des Eurotas an den Hyakinthien gehaltenen festlichen Uebungen mit der Wurfscheibe.

§. 2. pag. 346. *Das Abenteuer des Ulysses beim Polyphem* erscheint vergleichungsweise mit andern Erzählungen der

Odyssee am seltensten auf antiken Denkmalen. Der Verf. zählt sie auf und bemerkt sodann, dass uns erst die neueste Zeit mit Bildwerken beschenkt habe, die in ächt Homerischer Einfalt und Naivetät diese Scene vorstellen, wobei das Verdienst des Herrn Grafen von Luynes angerühmt wird, die Aufmerksamkeit der Archäologen zuerst auf die gemalten Gefässe mit dieser Begebenheit gelenkt zu haben (in den Annali del Instit. archeolog. Tom. I. p. 278 sqq. mit tavol. VII Nr. 1 und 3). Es wird darauf ein solches Gefäss, jetzt in der Sammlung Durand, beschrieben und in einer gehaltvollen Anmerkung, aus Veranlassung eines Bechers aus Epheuholz (κισσύβιον), gezeigt, dass Trinkgefässe sehr verschiedener Form und eben so verschiedener Benennung in dieser Scene auf Bildwerken und bei den Schriftstellern vorkommen — eine von den Alten fast durchgängig genommene Freiheit, woraus die Folgerung gezogen wird, dass ein neulich gemachter Versuch die Lehre von den Gefässen nach Gestalt und Namen in ein festes System zu bringen ein vergebliches Bemühen sei. Auch wird bei der äusserst kunstlosen Zeichnung und Darstellung auf diesem Gefässe bemerkt, dass man dabei vergeblich von einem ägyptischen Style spreche; vielmehr müsse man diese scheinbar uralte Manier einem Nachahmungsstyl zuschreiben, der sich unter Griechen und Römern in der Rückkehr zur äginetischen oder archaischen Art gefallen habe.

Die folgende Begebenheit, *die Rettung des Ulysses aus der Höhle des Kyklopen*, kommt auf mehreren Gefässen aus Sicilien, Campanien und Etrurien vor. Eins davon befindet sich gegenwärtig in der königl. bayerischen Sammlung in München. Indem der Verf. auch diese Classe aufzählt, macht er auf den lebhaften Verkehr mit solchen Fabrikaten und Kunstwerken aufmerksam, der zwischen den Griechen Siciliens und Campaniens mit den Etruskern über die Häfen von Adria und Cäre stattgefunden. Die unzähligen Bruchstücke von Thongefässen in der Umgegend dieser alten Städte wie auch beim alten Spina, die man noch jetzt findet, beurkunden

diese Orte als Niederlagen oder Fabrikstätten solcher Kunstwaaren, und die Archäologen werden aufgefordert, an diesen Orten solche mit Inschriften oder Bildwerken versehene Fragmente zu sammeln oder auch umfassende und planmässige Nachgrabungen zu veranstalten; wie denn neuerlich bei Cervetri (dem alten Caere) gemalte griechische Gefässe von hohem Werthe ausgegraben worden. — Auch die römischen Thongeschirre und deren Bruchstücke verdienen die Vernachlässigung nicht, womit man sie so oft hat zur Seite liegen lassen; sie liefern zuweilen Inschriften und interessante Bildwerke, wie Ref. sich neuerdings im rheinischen Lande zu überzeugen Gelegenheit hatte, und er macht daher auf die demnächst zu erwartenden Steindrucktafeln aus einer der reichsten Sammlungen dieser Art, der des Herrn Schweighäuser in Strasburg, das Publicum aufmerksam.

Pag. 348 sq. Herr Raoul-Rochette theilt darauf zuerst die Abbildung eines gemalten Gefässes dieser Art aus der Sammlung Durand mit (pl. LXV. Nr. 1) — ein sehr merkwürdiges Stück. Es zeigt uns zuvörderst den in tiefem Schlafe liegenden Polyphem mehr in der Gestalt eines alten Satyrs, als in der Homerischen Form der Kyklopen; sodann den grossen Widder in seiner vorderen Hälfte (προτομή), nach einer auch auf altgriechischen Münzen üblichen Kunstabkürzung; endlich, was ganz eigen ist, den unter dem Widder hängenden Ulysses, mit einem blossen Degen in der Hand, um sich im Falle der Entdeckung zu vertheidigen. — Weinlaub ist ausgebreitet auf dem Grunde dieses im ganz alterthümlichen Styl gemalten Gefässes.

Der Verf. geht sodann auf die etrurischen Denkmale über und erwähnt einen bronzenen Spiegel, unter dessen Scheibe Gefährten des Ulysses an dem Bauche von Widdern angebunden dargestellt sind (bei Winckelmann Monum. ined. Nr. 156. Es wundert mich, hier die treffliche colorirte Abbildung in Inghiramis Monumm. Etruschi Tom. II. part. I. tav. 7 nicht erwähnt zu finden). Hierbei wird die feine Bemerkung

des Herrn A. Mai (prooem. ad cod. Ambros. Odyss. p. 22) herausgehoben, dass der mit Stricken Befestigte nicht Ulysses selbst sein kann, indem dieser zuletzt aus der Höhle entflieht und sich also bloss an den Widder anklammern muss; sodann verdient die eigene Bemerkung des Herrn Raoul-Rochette ausgezeichnet zu werden, dass Darstellungen, welche den Ulysses mit der Mütze (πῖλος) vorstellen, nach der 95. Ol. gefertigt sein müssen, als in welcher der Maler Nikomachos den Ulysses zuerst mit dieser Kopfbedeckung vorgestellt hatte. Hierbei wird auch zweier kleinen Statuen in den Sammlungen Albani und Pamfili gedacht.

Pag. 350. Es werden darauf zwei Basreliefs aus dem Museum von Volterra mitgetheilt und erläutert. Auf dem einen (pl. LXII. Nr. 1) sieht man den ganz griechisch bekleideten Ulysses dem Polyphem, zu dessen Füssen einer von des ersteren Gefährten niedergeworfen liegt, die Weinschale reichen (wobei von ähnlichen Darstellungen auf geschnittenen Steinen die Rede ist, sowie von der toreutischen Abbildung auf einem der jüngst zu Bernay in Frankreich ausgegrabenen silbernen Gefässe. — Man s. die Vignette auf der 238. Seite dieses Werks). Auf jenem etrurischen Relief sind mit Vermeidung aller Grässlichkeiten dieser Scene die Gefährten des Ulysses in verschiedenen Handlungen sehr natürlich dargestellt, und das ganze Gebilde verräth die glückliche Nachahmung eines edlen griechischen Musters. In einer Anmerkung leitet der Verf. den *manducus* in den römischen Aufzügen vom Kyklopen Polyphem ab und erklärt das ältere Vorkommen des Gorgonenhauptes auf gemalten Gefässen daher, dass Mormo (*Μορμώ*) eine auf Tod und Unterwelt bezügliche Bedeutung habe. — Auf dem zweiten Basrelief (pl. LXII. Nr. 3) liegt der Kyklop in seiner riesigen Gestalt schlafend am Boden, wobei bemerkt wird, dass die Art, ihn mit Einem grossen Auge in der Mitte der Stirne, oder mit dreien vorzustellen, den griechischen und etrurischen Kunstdenkmalen unbekannt und erst auf römischen anzutreffen sei. Die Gefährten des

Ulysses, unter der Aufsicht eines Bewaffneten, sind beschäftigt, einen grossen Mastbaum gegen die Stirne des Riesen zu stossen, wozu Ulysses selbst von seinem sehr sinnreich, mit Anspielung auf seine Rettung, mit einem Widderkopfe verzierten Schiffe, die Befehle ertheilt. Bei Erwähnung einer Volterranischen Urne, worauf der zweiäugige Polyphem ein Felsenstück gegen das Schiff des Ulysses schleudert, werden von unserm Verf. die falschen Vorstellungen des Herrn Micali widerlegt, der den Etruskern eine grosse Originalität in der Kunstdarstellung beizulegen bemüht ist, wogegen behauptet wird, dass diese und andere etrurische Darstellungen nach den griechischen Tragikern entworfen seien.

Pag. 353. Der Verf. kommt nun zu den römischen Bildwerken dieses Fabelkreises und macht, mit Zurückweisung auf seine Mittheilungen und Bemerkungen in der Achilleïde (pag. 45 sq.), ein Basrelief aus dem Benedictinerkloster zu Catania bekannt (pl. LXIII. Nr. 2). Es stellt auch den schlafenden Polyphemos mit zwei Augen vor, den Ulysses mit einer konischen Schiffermütze, auf einem Felsen stehend, und die ganze Scene auf eine cigenthümliche, doch dem Geiste der Griechischen Kunst entsprechende Weise; daher der Verf. gemeint ist, es für das Werk eines griechischen Bildhauers aus der römischen Kaiserzeit zu halten. — Bei dieser Gelegenheit trägt der Verf. auch seine Meinung über zwei Basreliefs vor, ein Borghesisches, jetzt im Louvre, und das andere in der Münchner Glyptothek, die er gegen abweichende Ausdeutungen, ebenfalls auf die Berückung des Polyphem durch Ulysses bezieht, eine Scene, die durch unglückliche Restauration verdunkelt worden sei. (Man vergl. Bouillon Musée des Antiques III. und Clarac Notice p. 189 und Schorn in der Beschreibung der Glyptothek S. 121.) In der ersten Berichtigung war ihm Zoëga vorangegangen. Durch Vergleichung mit jenen etrurischen Basreliefs und mit einer kleinen Bronze im Besitze des Herrn Pourtalès-Gorgier (die hier im Bilde nach ihrer wirklichen Grösse mitgetheilt wird,

pl. LXII. Nr. 2) berichtet der Verf. die falsche Erklärung eines Capitolinischen Reliefs, dessen Bildwerk man neuerlich wieder auf den Pan bezogen hatte, obschon Fernando Mori (s. Sculture Capitoline, Atrio tav. 28) den Kyklopen Polyphem darin erkannt hatte, den auch sein drittes Auge auf der Stirne kenntlich macht. Wegen der Syrinx in seiner Hand, die jedoch auch in der Hand des Polyphemos passend wäre, hatte man diese Figur, unter deren Füssen ein junger Mann liegt, für den Hirtengott Pan gehalten. Der Verf. betrachtet diese Hirtenflöte als eine schlechte Restauration und bezeichnet solche Ergänzungen als Quelle vieler Irrthümer der Archäologen. Er handelt darauf noch von andern Reliefdarstellungen dieser Fabel und lobt das grosse Verdienst der Arbeit eines kürzlich zu Bernay gefundenen silbernen Gefässes, worauf diese Scene mit Vergoldung eingelegt ist, und schliesst, aus Veranlassung der einzelnen Rundwerke, den Polyphem mit einem liegenden Menschen darstellend, mit der allgemeinen und für die Beurtheilung so vieler Statuen und Gruppen sehr fruchtbaren Bemerkung, dass viele solcher Statuen und Statuengruppen, die aus dem Alterthume übrig sind, aus ganzen Scenen von Basreliefs und Malereien entlehnt und in derselben Stellung, wie sie dort als Glieder einer ganzen Handlung vorgestellt waren, aufgefasst seien.

§. 3. pag. 357 sqq. *Der Aufenthalt des Odysseus bei der Kirke und die Verwandlung der Gefährten* kam bisher nur auf zwei antiken Bildwerken vor und zwar einer und derselben Classe, zunächst auf dem Marmorfragmente einer auf die Odyssee bezüglichen Tafel (jetzt bei Millin Gal. mythol. pl. CLXXIV, Nr. 635). Diess gibt dem Verf. zu Bemerkungen über die Gränzen der Allegorie und der darstellenden Kunst Anlass. Sie mögen im Ganzen richtig sein, in so fern vom Geiste der *ausgebildeten* Kunst der Griechen die Rede ist. Wenn der Verf. aber die Stelle des Pausanias (V. 19. 2) von der Darstellung dieses Aufenthalts bei der Kirke auf dem Kasten des Kypselos, wobei nichts von jener Verwandlung

vorkam, als einen Beweis geltend machen will, dass schon in so alten Zeiten die im Ganzen noch hieratische Kunst der Griechen sich schon von orientalischen Traditionen und den aus dieser Quelle geschöpften Typen entfernt habe, so hätte ihn das, was Pausanias kurz zuvor und gleich nachher von den Gebilden auf jenem Kasten meldet, z. B. von der Todesgöttin (Κὴρ) mit Thierzähnen und Thierkrallen, von Kentauren mit Menschen- und Pferdefüssen zugleich u. s. w., vom Gegentheil überzeugen können. — In jener Scene auf dem Kasten war bloss das Beilager des Ulysses und der Kirke dargestellt worden, wohin jene Thiergestalten nicht gehörten. Ueberall leuchtet bei unserm Verfasser ein zu absichtliches Bestreben durch, die griechische Bildnerei von der orientalischen, zumal ägyptischen, schon früh unabhängig erscheinen zu lassen. — Die andere Vorstellung findet sich als Malerei in dem alten Codex des Virgilius (zur Aeneide VII. 5.) — und beide Bildwerke hatten sichtbarlich nur den Zweck, in den Schulen der Grammatiker gebraucht zu werden. Letzteres ist weit jünger als ersteres, und der Verf. vermuthet, es sei Copie eines römischen Gemäldes, da man schon seit Augustus Zeit die römischen Häuser mit Scenen aus der Odyssee bemalt habe. Beide weichen auch von Homer und Virgil ab, indem sie die Ulyssesgefährten bloss mit Schweineköpfen darstellen. Herr Raoul-Rochette schliesst sich darauf in der Erklärung eines pompeianischen Gemäldes der Erklärung des Herrn Jorio an, wonach es die Kirke dargestellt, wie sie die Wirkung ihrer Zaubermittel auf Ulysses (nach Herrn Raoul-Rochette auch auf dessen Gefährten) versucht. Unser Verf. unterstützt diese Ausdeutung noch durch eigene Betrachtungen des Costüms der Kirke und ihrer Umgebungen, worunter die Erklärung des breitrunden, oben spitzen magischen Hutes (θολία) und der Kufe (puteus), worauf Kirke sitzt, auszuzeichnen sind. Auch wird ein griechisches Vasenbild, in Neapel befindlich, angeführt, worin jene Verwandlung vermittelst halber Bedeckung eines Körpers durch den

andern (wie Iphigenia und die Hirschkuh in der Oresteïde pl. XXVI. B) sinnreich dargestellt ist.

Pag. 361 sqq. Dieselbe magische Verwandlung auf einer Alabasterurne von Volterra war zwar schon von Guarnacci beschrieben, aber mit einer so schlechten Abbildung begleitet worden, dass Herr Raoul-Rochette witzig bemerkt, dieser Künstler habe die unglücklichen Leute noch einmal, und zwar schmählich verwandelt. Es ist desswegen mit Recht hier eine neue Abbildung nach dem Originale gegeben (pl. LXI. Nr. 2). Diese etrurische Arbeit gehört den späteren Zeiten des Verfalls an, ist aber in der Idee sinnreich aufgefasst. Man sieht drei Gefährten des Ulysses, den einen mit einem Widder-, den zweiten mit einem Stier-, den dritten mit einem Pferdekopf. Die verschiedenen Seelenzustände sind aber wohl abgestuft, indem der eine über seine unglückliche Lage trauernd nachzudenken scheint, der zweite in thierischer Wuth einen Baum auszureissen bemüht ist, der dritte in bestialische Sinnlichkeit versunken eine dargebotene Weinschale ausleert, gleichsam um den Rest seiner Vernunft in gänzliche Vergessenheit zu begraben. Kirke, am Ausgange einer Grotte, hält ein Schwein in der Hand, welches Symbol thierischer Genusssucht war und in der Homerischen Fabel so charakteristisch vorkommt. Doch ist keine Spur von Carricatur in dieser Vorstellung, die im Gegentheil in dem ernsten Tone gehalten ist, wie er einem Grabesdenkmal zukommt; wobei der Verf. eine ähnliche Vorstellung auf dem Grabmal der Nasonen erwähnt, wo der Lethefluss und Hermes Psychopompos in der Scene vorkommen. Hierbei werden auch gute Bemerkungen über die Erzählungen Homers und Virgils, sowie über die antiken Karrikaturbilder gemacht, die den grossgriechischen φλύακες oder travestirenden Dramen ihr Dasein verdanken, endlich über die theologisch-moralischen Deutungen, die schon von Sokrates und den Pythagoreern bis auf die Neuplatoniker herab diesem Mythus von der Verwandlung in Thiergestalten gegeben worden.

Pag. 262. Diess gibt dem Herrn Raoul-Rochette Anlass, in eine allgemeine Betrachtung über die Art einzugehen, wie die griechischen Künstler solche thiermenschliche Gestalten behandelt haben. Ich hebe einige Hauptsätze heraus und füge einige Bemerkungen über Einzelnes hinzu. Den Ursprung dieser Doppelgestalten leitet der Verf. aus dem Oriente, insbesondere aus Aegypten und Phönicien her; namentlich hält er den ganzen Mythus von den Verwandlungen durch die Kirke für ägyptisch. Sodann wird bemerkt, dass, wo die Verbindung der thierischen mit der menschlichen Natur darzustellen war, die Griechen in der Regel dem thierischen Körper ein Menschenhaupt gaben, die Aegyptier hingegen einem Menschenleib den Thierkopf aufsetzten. Bei den Ausnahmen, die der Verf. anführt, hätte vorzüglich das ägyptische Gebilde der Sphinx bemerkt werden sollen. — Aber als Hauptsatz dieser ganzen Erörterung tritt folgender hervor, dass die griechische Kunst, je mehr sie sich ihrer selbst bewusst und selbständiger wurde, in demselben Maasse die nothwendig erforderlichen Thiertheile abkürzte und milderte, wie z. B. die Io Anfangs als Kuh, aber in reineren Kunstwerken als Jungfrau mit menschlichem Angesichte und nur mit dem Zusatze der Kuhhörner abgebildet ward; und wie der ursprünglich grässliche Maskenkopf der afrikanischen Gorgone durch die läuternde Kunst bis zur höchsten Schönheit gesteigert wurde. Hierbei bemerke ich: 1) Wenn der Verf. das von Herrn Bröndsted zuerst mitgetheilte sehr schöne colorirte Haupt aus Tyndaris in Sicilien eher für die Maske einer Io, als einer Meduse zu halten geneigt ist, so möchte ich ihm jetzt darin beistimmen. 2) Die allmähliche Milderung und endliche Verklärung des Medusenhauptes ersieht man jetzt recht anschaulich aus der Reihe von Medusenköpfen im Anhang zur interessanten Abhandlung des Herrn Levezow über die Gorgonen, Berlin 1833. 3) Die *ἀλλόφυλος εὐνή* in der bemerkenswerthen Stelle des Agatharchides beim Photios (Biblioth. Cod. CCL, pag. 1326, pag. 443 ed. Im. Bekker)

bezeichnet die fleischliche Vermischung zweier verschiedenen Gattungen, wie der Pasiphae mit einem Stiere (man vergl. de Rhoer ad Porphyr. de abstin. I. 10, p. 17). 4) Wenn der Verf. (p. 365, not. 3) in den Worten des Io. Laur. Lydus de menss. p. 78 (p. 192 ed. Roether) τὴν Τύχην οἱ Ἕλληνες γράφουσι βοοπρόσωπον (βουπρόσωπον) nach dem zweiten Worte Ἰοῦν mit einem Fragezeichen setzt, so würde der Autor, wenn er nicht aus einem ionischen Schriftsteller geschöpft, in diesem Falle Ἰώ geschrieben haben. Was aber die Conjectur selbst betrifft, so möchte ich sie aus Gründen, die ich in der Symbolik IV. S. 213 ff., zweit. Ausg., vorgetragen, nicht unterschreiben. Hier nur so viel: Die Tyche oder Fortuna war in alten Religionen ein lunarisches Wesen, und folglich kam ihr, wie dem Monde selbst, das Stierhaupt recht eigenthümlich zu. — Ich kehre zum Verf. zurück. Nachdem dieser seine Betrachtung durch eine reiche Induction von Fluss- und andern Gottheiten, welche mit Thiertheilen gebildet vorkommen, nach Münzen, Vasen, geschnittenen Steinen und Bildwerken aller Art erläutert hat, spricht er noch den Satz aus, dass manche Mythen der Griechen in bildlichen Denkmalen ihren Ursprung haben, und den Wunsch, dass diese Idee weiter verfolgt werden möchte. In den Anmerkungen zu diesem Artikel werden wieder, nach der Gewohnheit des Verfassers, mehrere antike Denkmäler lehrreich erwähnt.

§. 4. p. 366. Es ist zu verwundern, dass *die Nekyia, oder die malerische Schilderung des Todtenreichs* im 11. Gesange der Odyssee, obschon von Polygnotos und Nikias in Malereien dargestellt, und in theatralischen Vorstellungen dem grossen Publicum anschaulich gemacht, und obschon der Glaube an Todtenorakel und Geistererscheinungen in die Masse des Volks übergegangen war, unter den übriggebliebenen Bildwerken eine so seltene Erscheinung ist. — Hierbei gehaltreiche Anmerkungen über diese Volksmeinungen und über die in Thessalien besonders häufig ausgeübte Nekyomantie. Erst Winckelmann hat ein Basrelief Albani bekannt gemacht

(Monum. ined. Nr. 157, jetzt auch bei Millin Gal. mythol. pl. CLXXV, Nr. 637), den Ulysses darstellend, wie er den Tiresias befragt. Ausserdem kommt dieser Gegenstand noch auf einem oder zwei geschnittenen Steinen vor.

Pag. 367 sqq. Herr Raoul-Rochette, bemüht, dergleichen Darstellungen zu entdecken, glaubt, diese Befragung des Tiresias in einem Vasenbilde der vatican. Bibliothek (jetzt bei Inghirami Monum. Etrusch. Tom. V. part. 1. tav. 44) gefunden zu haben. Eine Säule mit dem Bilde des Apollo nimmt er als Andeutung des Tempels dieses Gottes bei Kuma. Vor derselben erscheint, reicher als gewöhnlich gekleidet (vermuthlich nach einer scenischen Vorstellung), Ulysses mit der bekannten Mütze und mit dem auf einen Stab gestützten und in einen Mantel gehullten Tiresias im Gespräch begriffen. Der Gegenstand der Fragen, nämlich der Zustand der Familie des Königs von Ithaka, ist auf der andern Seite durch die königlich gekleidete Penelope mit ihren beiden Zofen Eurynome und Melantho angedeutet; wobei der Verf. durch Beispiele zu erweisen sucht, dass in Bildwerken, besonders in solchen, wo Weissager abwesende Personen vor die geistige Anschauung führen sollen, diese letzteren selbst oder auch abgeschiedene Seelen in einem Seitenfeld oder im Hintergrunde leibhaftig vorgestellt werden; und erklärt diese ganze Scene für die Copie einer theatralischen, wozu die Odyssee der Bühne so reichen Stoff geliefert habe. Hierbei nun wieder lesenswerthe Bemerkungen über die uralten Todtenorakel in Campanien und die davon vielleicht abstammenden Acheruntia sacra der Etrusker; über vermuthlich noch ältere und aus dem Orient hergebrachte Geisterbeschwörungen und Orakel in Thesprotien. Dabei beschreibt der Verf. eine bei Mionnet (Supplem. des Médaill. Tom. III. pl. XIII. Nr. 5) abgebildete interessante epirotische Münze, mit Ceres auf der einen, Cerberus auf der andern Seite, und erklärt sie richtiger mit Beziehung auf epirotische Mythen und Oertlichkeiten des dorthin verlegten Todtenreichs. Endlich wird auch ein Basrelief (jetzt

bei Millin Gal. mythol. pl. CLXXII, Nr. 639) auf die Vorstellung der *Γαλήνη* und auf die Berathung des Ulysses mit Eurylochos über seine Heimfahrt bezogen.

Pag. 369 sq. Mit noch grösserer Zuversicht glaubt der Verf. ein anderes Vasenbild, von dem neulich eine abweichende Erklärung gegeben worden, auf die Nekyomantie beziehen zu dürfen. Er theilt es desswegen unter den Abbildungen mit (pl. LXIV). Es ist ein Nolanisches Gefäss von grober Fabrik und vernachlässigter Zeichnung, im Besitz des Herrn Pourtalès-Gorgier in Paris. Der Verf. erklärt diese Vorstellung aus Odyss. XI. vs. 25—84 und sieht darin die Scene, wie aus der Grube, welche Ulysses gegraben, der Schatten seiner Mutter Antiklea aufsteigt; in einer nebenan stehenden Figur mit Mantel und Stab erkennt er, nach Analogien anderer scenischen Vasenbilder, den Repräsentanten des Choros oder des Demos, und in der durch Schranken abgeschlossenen kanobischen Figur mit einem Menschenhaupte sieht er den abgesteckten Orakelbezirk, als Anspielung auf das Todtenorakel bei Kuma zwischen den Seen Aornos und Acheron; und zeigt zuletzt, wie natürlich auf einem in der Nähe dieser Oertlichkeiten (in Nola) gefertigten Gefässe diese Handlung aus der Odyssee abgebildet werden konnte, da eine Sage diese Scene ja eben dorthin verlegt habe. Die kanobische Figur gibt dem Verf. Stoff zu einer besonderen Untersuchung. Er erwähnt zuvörderst der neulich von den Herren Inghirami, Dorow und Micali bekannt gemachten etrurischen Kanoben, die aus den Gräbern von Chiusi (Clusium) stammen; erkennt darin ein unzweideutiges Merkmal des orientalischen Ursprunges verschiedener Elemente der Etruskercultur; bemerkt, wie diese gefässartigen Göttergebilde besonders in Aegypten vorkommen und mit den Vorstellungen der chthonischen und kosmischen Gottheiten in Verbindung stehen — Gottheiten, die unter dem Namen der guten Götter in die Culte der alten Griechen, der Italier und Etrusker übergegangen waren; macht aufmerksam auf diese

Kanobengestalt, wie sie in jenem Vasenbilde zum erstenmal erscheint; theilt zugleich die Abbildung eines ähnlichen, jetzt in dem königl. französischen Museum befindlichen etrurischen Kanobus (pl. LXV, Nr. 2) von Tufstein mit und beschreibt ihn; macht ferner auf eine gleiche Figur in einem etrurischen Spiegelbilde der Kircher'schen Sammlung aufmerksam. Was aber hierbei besonders die Beachtung der Archäologen verdient, ist die Bezeichnung der Verschiedenheiten der ägyptischen, altetrurischen und derjenigen Kanobengestalt, wie sie in dem beschriebenen Vasenbilde sich darstellt, wo sie sich der Hermengestalt annähert; woraus man ersieht, dass die spätere etrurische Bildnerei in dieser Vorstellung zwischen der ägyptischen und der hellenischen in die Mitte tritt und sich dieser letzteren annähert; endlich die Idee des Verfassers, dass, da die griechischen Hermenbüsten auch in und bei Gräbern gestanden, aus jenen ursprünglich chthonischen Götterfiguren sich allmählich die Porträtbüsten der in Grabmälern beigesetzten Personen beider Geschlechter herausgebildet habe. In den Gesichtszügen der kanobischen Figur von Tufstein, so wie in der ganzen Zeichnung, erblickt übrigens unser Verf. unverkennbare Zeichen, dass dieses rohe Sculpturwerk der primitiven und so zu sagen vordädalischen Periode der italischen Schulen, bevor sie noch den bildenden Einfluss der besseren hellenischen erfahren, angehöre und ein uralt ächt national-etrurisches Gebilde sei. Ich habe den Vortrag des Herrn Raoul-Rochette nicht unterbrechen wollen und bemerke daher erst jetzt kürzlich nur Folgendes: Ob in der nekromantischen Scene des zum erstenmal hier mitgetheilten Vasenbildes (pl. LXIV) durch die vermittelst einer Schranke abgesonderte Figur des Kanobus das kumanische Orakellocale angedeutet sei, liesse sich noch fragen. Könnte es nicht der kanobisch-ägyptische Orakelort selber sein? Denn das berühmte, zwischen Alexandria und Kanobus (Abukir) gelegene Heiligthum war nicht allein ein ärztliches Serapeum, worin Incubationen und dergleichen Heilmittel angewendet

wurden (Tacit. Historr. IV, 81 sq.), sondern man legte dieses Orakel auch dem chthonischen Gotte Hades oder Pluton bei (Heraclides Ponticus ap. Plutarch. de Is. et Osir. p. 361. F, p. 482 Wyttenb.). Es war aber ein von aller Welt besuchtes Heiligthum (Eunap. in Aedesio p. 43 ed. Boissonad.). Auf jeden Fall ist in diesem nekromantischen Vasenbilde die kanobische Figur von diesem ägyptischen Todtenorakel hergekommen; eben so wohl, wie ein Heiligthum des *kanobischen Serapis* (*Σαράπιδος ἐν Κανώβῳ καλουμένου τέμενος*) in Korinth (Pausan. II. 4. 7) keinen andern Ursprung, als von dorther hatte, wie der angeführte Name verräth. Da nun die vom Verf. bekannt gemachte Kanobenfigur aus Tufstein ein hohes Alterthum beurkundet und mithin einen uralten etrurischen Cult so gestalteter chthonischer Gottheit: so liesse sich wohl denken, dass auch das *kanobische Serapeum* in Korinth alt genug gewesen; und die Herkunft jener etrurischen Kanobengestalten liesse sich, bei der Verbindung Etruriens mit Korinth, in einen ungezwungenen Zusammenhang mit korinthischen Culten und Gebilden bringen. — Jedoch das Alles bleibe dahingestellt; denn das kumanische Todtenorakel, wie die sacra Acheruntia der Etrusker, können eben so wohl auf andern Wegen nach Campanien und Etrurien verpflanzt worden sein; — die Hauptsache ist und bleibt der durch jene campanischen und etrurischen Kruggottheiten gelieferte neue und augenscheinliche Beweis für den ägyptischen Ursprung hellenisch-italischer Religionsculte und Götterbilder. — In einigen Anmerkungen zum Schlusse dieses Abschnittes führt Herr Raoul-Rochette eine Stelle des Martianus Capella (II. 7, p. 36) an, worin Vedius (Ve-Dius) cum uxore der etrurischen Mythologie erwähnt ist, und sucht zu zeigen, dass diese Gattin des Ve-Dius oder Ve-Jovis oder des unterirdischen Jupiters bei den Etruskern Suthina (Su-Thina) genannt worden, welcher Name auf etrurischen Denkmalen mehrmals einer weiblichen Gestalt, mit einem Polus oder Modius auf dem Kopfe, beigeschrieben sei, und dass wir dem

zu folge diese *Suthina* für die *etrurische Proserpina* halten könnten; sodann erklärt er aus einer neulich bekannt gemachten Sikyonischen Münze (Cabinet de M. Allier Hauteroche pl. VI, Nr. 15) sehr schön eine Stelle des Pausanias (II. 7. 3), worin die *ἡρῷα* oder Todtenmale der Sikyonier beschrieben werden.

§. 5. pag. 376 sqq. Sehr häufig zeigt sich dagegen auf etrurischen Denkmahlen die Darstellung *des Ulysses bei den Sirenen*. Schon Gori hatte drei derselben bekannt gemacht, eine vierte Tischbein im Homer nach Antiken. Eine fünfte Etruskerurne theilt unser Verf. mit (pl. LXI, Nr. 1). Im Vorworte bemerkt er, dass wenn man früher vermuthen konnte, dass ein griechisches Vorbild dieser homerischen Scene den etrurischen Künstlern vorgeschwebt, diess nun durch ein Vasenbild des Prinzen von Canino (in den Annali del Instit. archeolog. Tom. I, pl. VIII) von griechischer Fabrik und Zeichnung zur Gewissheit erhoben werde. Dieses Bild sei auch desswegen bemerkenswerth, weil es den Namen des Helden in älterer (vielleicht dorischer) Form *OLVSEVS* beigeschrieben habe, eine Namensform, die sich auch auf dem Bruchstücke eines Vasenbildes von Corneto zeigt und woraus man also die Entstehung des etrurischen *VLVXE* und des römischen Ulixes erklären könne. — Dass die Namensform *Ὀλυσεύς* dorisch gewesen, möchte doch desswegen zu bezweifeln sein, weil es sonst unbegreiflich wäre, warum so viele griechische Poeten, Philosophen und Grammatiker, die sich mit Etymologien des Namens *Ὀδυσσεύς* abgemüht, nicht auf jene Namensform mit dem Lamda (*λ*) gemerkt, sondern alle bei ihren Herleitungen das Delta (*δ*) in diesem Namen voraussetzen, nur mit dem einzigen Unterschiede, dass einige dem ersten Vocal den Spiritus asper vorgesetzt und *Ὁδυσσεύς*, von *ὁδός* und *ὕειν* geschrieben wissen wollten (Eustath. ad Odyss. I. 62, I. 48, XIX. 407. Vita Sophoclis, ed. Brunck p. 34, und Kuster. histor. crit. Homeri p. 27). Man sollte daher vielmehr vermuthen, dass jene Aussprache nur italisch

und namentlich etrurisch gewesen, und dass die Maler jener zwei Vasenbilder, wenn auch Griechen, sich nach dieser etrurischen Aussprache bequemt haben [1]). — Auf dem Vasenbild Canino hat das Vordertheil des Schiffes, worauf Ulysses fährt, ein Auge. Der Verf. findet darin am wahrscheinlichsten ein Sinnbild der Wachsamkeit, glaubt jedoch, dass der Ursprung dieses Symbols ägyptisch sei, wegen der vielen Augen von verschiedener Materie und Grösse, die sich in den ägyptischen Hypogeen finden, mit Hindeutung auf den Osiris oder auf Sonne und Mond, und bemerkt, dass Augen sehr häufig auf griechischen Vasen abgebildet sind.

Pag. 377. Die breite, mit Sternen gestickte Binde an des Schiffes Hintertheil wird mit einem andern Archäologen fur das magische Kredemnon der Samothrakischen Weihen erklärt, welches dem Ulysses im Schiffbruche das Leben gerettet, und womit er auf einem andern Vasenbilde die Lenden umgürtet hat. Die Art, wie Ulysses unter vier Gefährten durch Grösse ausgezeichnet am Mastbaume steht, ist ganz nach der naiven Einfachheit anfangender Zeichnungskunst genommen. Besonders merkwürdig ist die Gestalt der *Sirenen*, die ein menschliches Haupt auf einem Vogelkörper mit Flügeln und Vogelfüssen haben und in dieser Gestalt noch ganz den

---

1) Wirklich hatte Eustathius, oder der Gewährsmann, dem er folgt, von jener Schreibart mit λ gehört, denn er sagt zu Iliad. II. 569, pag. 234 ed. Lips.: *καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς δέ που Ὀλυσσεὺς καὶ ἡ Ὀδυσσεία Ὀλυσσεία (εὕρηται)*, eine Stelle, die man, wie sich nun auch aus obigen Vaseninschriften ergibt, mit Unrecht hat ändern wollen. Das war aber nicht dorisch, denn im Pindar lesen wir *Ὀδυσσεύς*, und im Theokrit (Idyll. XVI. 51) *Ὀδυσεύς*. Die Aeolier sagten *Ὀδυσσεύς* oder *Οὐδυσσεύς*, denn in der Stelle des Quinctilian (Inst. or. I. 4. 16) las man bisher: Sic *Ὀδυσσεύς*, quem *Ὀδυσσέα* fecerunt Aeoles, ad Ulyssem deductus est," und so hat auch noch Koen zum Gregor. Corinth. p. 586 ed. Schaefer, aber Spalding hat gezeigt, gegen alle Handschriften, — und demzufolge aus denselben hergestellt: *Οὐδυσσέα*, und wahrscheinlich muss man eben dort auch Ulixem schreiben (s. Spalding zum Quintil. a. a. O. p. 74 sq.).

orientalischen und ägyptischen Ursprung dieses Gebildes verrathen. Der Sirenen sind drei, wobei der Verf. diese und andere kleine Abweichungen von der Homerischen Erzählung erwähnt, dabei ein anderes Gefäss (Durand) anführt, worauf das Schiffsvordertheil mit einem Schweinskopf (also ὑόπρωρος) versehen ist. Er geht darauf noch mehrere Kunstdenkmale durch, um zu zeigen, dass in Bildwerken der römischen Zeit die Kunst sich durch Einführung von neun Musen mit verschiedenen musikalischen Instrumenten noch weiter von der Einfachheit der homerischen Vorstellungen entfernt habe.

Pag. 379 sq. Die für die Kunstgeschichte allgemein interessante Frage, ob Homer sich die *Sirenen* als schöne menschliche Jungfrauen, wie sie auf etrurischen Denkmalen gebildet sind, oder mit Vogelkörpern und Menschenköpfen gedacht, entscheidet Herr Raoul-Rochette ganz für Herrn Schorn gegen Voss, zuvörderst weil die Bildwerke (wie eben jenes Vasenbild Canino) je älter sie sind und je näher sie dem Homerischen Zeitalter stehen, sie mit solchen thiermenschlichen Gestalten darstellen; sodann weil die Kunstdarstellung der Griechen überhaupt je unbehülflicher sie in der Formbildung war, um so mehr den orientalisch-symbolischen Charakter getreu befolgte, und überhaupt nach dem natürlichen Gange der Künste vom Hässlichen nur allmählich sich stufenweise zum Schönen zu erheben vermochte. Der Verf. erweist diesen Satz siegreich gegen Andersdenkende, durch Beweisstellen und Denkmale in Bezug auf analoge Vorstellungen, wie z. B. der Ker, der Poine, der Echidna, der Erinnys, der Harpyien und der Medusa.

Pag. 381. Die Untersuchung wendet sich darauf zur Festsetzung des Bezugs der Sirenen *auf Tod und Grab.* Es wird zuerst an die vielen Sirenenbilder mit Vogelkörpern und Frauengesichtern erinnert, die sich in den ägyptischen Katakomben finden, und dann weiter gezeigt, wie jene funeräre Bedeutung der Sirenen auch dann noch festgehalten worden, als die griechische Kunst dieses Gebilde allmählich der rein

menschlichen Gestalt näher führte und diese mythischen Wesen endlich unter der Form schöner Jungfrauen darstellte, obschon man bemerken könne, wie die alte hieratische Bedeutung der Sirenen unter den Griechen mehr und mehr einer moralischen Platz gemacht. Es wird dabei an die Sirenen auf den Grabmalen des Sophokles und Isokrates und auf dem Leichengerüste des Hephästion erinnert. In ungemein reichhaltigen Anmerkungen werden diese Sätze theils durch Zeugnisse der alten Schriftsteller, theils durch Anführung von Kunstdenkmalen aller Gattungen belegt. Unter den ersteren hebe ich die Stelle des Apollonius Rhodius (Argon. IV. 896 sq.) des Ovidius (Metamorph .V. vs. 552) und des Hyginus (fab. 141) aus, welche *die Sirenen als Dienerinnen der Proserpina kennen;* unter den letzteren den Scarabäus der Orleanischen Sammlung (Tom. II. pl. 2), welcher auf der einen Seite den Ajax mit dem Leichnam des Achilles und mit dem Bilde seiner Seele, auf der andern eine Sirene mit dem Vogelkörper darstellt; ingleichen den Umstand, dass diese Wesen auf gemalten Gefässen neben Grabessäulen und andern auf den Tod bezüglichen Umgebungen so häufig vorkommen; wie sie denn auch auf Grabeslampen erscheinen, wovon der Verf. eine als Vignette (Nr. 12, p. 392) zuerst bekannt macht. Diese, dem königl. franz. Antikenmuseum angehörige Lampe zeigt uns das Schiff des Ulysses, ihn selbst mit zwei Gefährten, und darüber, nach der gewöhnlichen Darstellung auf Felsen stehend, drei Sirenen, ausser den Flügeln und Vogelfüssen, mit menschlichen Körpern, zwei davon mit Leyer und Doppelflöte und die dritte singend. Diese Lampe wird mit andern Bildwerken vom Verf. als Beweis gebraucht, dass die Römer noch die Beziehung der Sirenen auf Tod und Grab festgehalten haben. — Der Verf. verweilt sodann noch bei einem andern Vasenbilde griechischer Arbeit von eben so altem Style, als das in der Sammlung Canino, und zwar hauptsächlich desswegen, weil auf dessen einer Seite der Mythus der Sirenen, auf der andern aber drei entkleidete fliegende Genien vorgestellt sind,

welche drei Symbole in den Händen tragen, welche sich unbezweifelt auf den Tod und die Seelenweihe nach dem Tode beziehen, nämlich die mystische Binde, den Kranz und ein Kaninchen (verg. Oresteide p. 225). Ich übergehe, was der Verf. über die Inschrift dieses Gefässes sagt, weil mir dabei Zweifel aufgestiegen sind, ob ich gleich gern anerkenne, was eben dort von ihm über die auch in Vaseninschriften vorkommende Anspielung auf Namen der Personen bemerkt wird, denen man das Gefäss bestimmt hatte.

Pag. 384. Jetzt erst gelangt Herr Raoul-Rochette zur Beschreibung der Vorstellung auf der etrurischen Urne von Volterra (pl. LXI, Nr. 1). Er macht hier hauptsächlich, bei der Einerleiheit des Gegenstandes, auf die Verschiedenheit in der Behandlung von jenen Vasenmalereien aufmerksam. Hier erscheinen, auf einem Felsen sitzend, neben dem Schiffe des Ulysses die Sirenen als drei junge und schöne Jungfrauen in der Kleidung griechischer Matronen mit Tunika und Peplos; die eine hat eine Lyra, die andere eine Syrinx und die dritte eine Doppelflöte in den Händen. Die Wirkung ihrer Töne lässt sich aus der Bemühung des am Maste angebundenen Ulysses ersehen, den Perimedes und Eurylochos mit Gewalt zurückhalten müssen (Odyss. XII. 193 sqq.). In dieser ganzen Darstellung zeigt sich durchaus nichts Nationell-Etrurisches, sondern alles erinnert an griechische Vorbilder. Ueber das Schiff und dessen einzelne Theile und Verzierungen werden in den Anmerkungen lehrreiche Nachweisungen gegeben. — Ich erlaube mir hierbei einige Bemerkungen: Obschon wir seit Heindorfs Zeit, der über die in Platons Kratylos (p. 45 ed. Heindorf) in der Unterwelt vorkommenden Sirenen in grosse Verlegenheit gerieth, in der Kenntniss dieses mythischen Gebildes beträchtliche Fortschritte gemacht, wozu auch unser Verfasser in eben diesem Capitel hülfreich mitgewirkt hat, so möchte doch bis zur gänzlichen Durchschauung dieser dem Morgen- wie dem Abendlande bedeutsamen Personification noch vieles fehlen. Einmal möchte

zu fragen sein, ob die bemerkte verschiedene Gestaltung nicht manchmal absichtlich gewählt worden, um die Bedeutung dieser Wesen zu modificiren; sodann möchte auch auf Bekleidung und auf die Attribute der Sirenen zu merken sein. So hat z. B. eine ganz vogelartig gebildete bronzene Sirene in einer Heidelberger Sammlung um den Jungfrauenhals eine Perlenschnur. Endlich scheint die Dreizahl, in der die Sirenen meistens auf Denkmalen vorkommen, nicht ohne Bedeutung zu sein. Die Alten unterschieden auch drei Arten oder Geschlechter von Sirenen (τρία Σειρήνων γένη): Olympische, Dienerinnen des Zeus; irdische, an den Wassern, im Dienste der Aphrodite Pandemos; und chthonische, im Dienste des Hades — alle drei als personificirte Worte, Stimmen und Anrufe der Vernunft, der Sinnlichkeit oder der aus dem Sinnentaumel zur Besonnenheit zurückkehrenden Seele. Endlich wäre auch zu untersuchen, ob und inwiefern die Sirenen mit der Seelenwanderungslehre in Verbindung stehen. Mit Einem Worte: es wäre die Aufgabe, durch einen Verein von allen Bildwerken, worin diese Wesen vorkommen, wie durch Zusammenstellung aller Zeugnisse, auch der alten Philosophen, den Grundfaden nachzuweisen, der durch dieses mythische Gewebe hindurchläuft.

§. 6. pag. 385 sqq. Herr Raoul-Rochette beschliesst die Reihe seines heroischen Cyklus durch Bekanntmachung und Erklärung einiger Denkmale, bezüglich auf *die Flucht des Aeneas*, welche neuerlich aus dem etrurischen Boden hervorgegangen sind und die von der Verbreitung dieser durch die Römerherrschaft so bedeutend gewordenen Sage zeugen. Unter den verschiedenen Erzählungen von jener Begebenheit glaubt der Verf. am sichersten diese Monumente nach der des Hellanikos, die im Alterthume am meisten Credit gehabt (Dionys. Hal. A. R. I. 47—49), erläutern zu können. Ich bemerke hierbei, dass auch Sturz die innere Wahrscheinlichkeit dieser Sage darzuthun sucht (ad Hellanici Fragmm. Nr. LXIX. p. 101 sq. ed. alter.), der zugleich bemerkt, dass

die Erzählung des Hellanikos in den *Τρωϊκά* im Wesentlichen mit der des Dichters Lesches in der *Ἰλίου Πέρσις* übereingestimmt. Ich füge noch hinzu, dass auch der zweite Mythograph der vaticanischen Handschrift (Classicorr. auctorr. e Vaticann. codd. edd. Tom. III, Nr. 202, p. 69 ed. Ang. Mai) aus derselben Quelle geschöpft hat, denn er erzählt unter dem Titel: Item de fuga Aeneae: „Aeneas, Veneris et Anchisae filius, in eversione Troiae deos Penates et patrem et filium Ascanium ex incendio eripuit *et cum his in Idam montem venit*" etc.

Unser Verf. berührt sodann zwei neulich bekannt gewordene Gefässe des Prinzen von Canino, auf denen Aeneas, namentlich bezeichnet, in den vordersten Reihen tapfer kämpfend erscheint; und auch auf der Vase Vivenzio und mehreren andern werden die edeln Motive der Flucht des Aeneas mit Götterbildern, Vater, Sohn und Gefährten, dargestellt; wobei bemerkt wird, dass demzufolge diese Maler weder dem Homer folgten, der den Aeneas so sehr in Schatten stellt, noch dem Dichter Lesches, der ihn zu einem Gefangenen des Neoptolemos macht. Hierbei werden auch mit Vergleichung zweier Vasenbilder zwei interessante Beobachtungen mitgetheilt, einmal, dass die Vasenmaler, auch wo sie überlieferte Compositionen copirten, sich doch die Freiheit nahmen, Zusätze und Aenderungen zu machen, z. B. einige Personen mehr in die Handlung zu bringen; sodann, dass es bei den Künstlern herkömmlich war, geringe Personen, oder das durch sie angedeutete gemeine Volk (πλῆθος) in bemerklich kleinerer Statur vorzustellen; wobei der Verf. eine schöne Anwendung von einem Fragment der Sophokleischen Tragödie Laokoon (beim Dionys. Hal. I. 48) nach Tyrwhitts Verbesserung zur Erklärung eines Vasenbildes macht. Die gewöhnliche Vorstellungsart, wonach Aeneas seinen Vater trägt und den Sohn an der Hand führt, wird durch einen Ueberblick griechischer und römischer Münzen erläutert, so wie sie auf dem Vasenbilde des Nikosthenes in der Sammlung

Canino vorkommt; auf einer andern derselben Sammlung werden zwei Kinder von zwei Frauen geführt, und die Flucht des Aeneas ist hier auf der Kehrseite des Gefässes vorgestellt, dessen Hauptseite Perseus, die Medusa tödtend, vor Augen führt (bei Micali in der neuen Sammlung tav. LXXXVIII, Nr. 5 und 6). Ein Gefäss, neuerlich bei Canino ausgegraben, jetzt in dem Cabinet Durand, wird vom Verf. mitgetheilt (pl. LXVIII, Nr. 2), worauf wir den seinen Vater tragenden Aeneas, eine Frau, vielleicht Kreusa, und zwei die Familie schützende Krieger sehen, einen in phrygischer, den andern in griechischer Bewaffnung, welches sich vielleicht auf die Sage bezieht, dass die Achäer, gerührt durch die Kindesliebe und Frömmigkeit des Aeneas, diesem Helden freie Auswanderung gestattet hatten (Heyne Excurs. IX ad Aeneid. II). Endlich zeigt uns ein in Aegina ausgegrabenes Gefäss des Herrn Herry in Antwerpen (abgebildet pl. LXVIII, Nr. 3) nur den seinen Vater tragenden Aeneas und vor ihm, sich nach ihm umwendend, Kreusa. Der Verf. bemerkt hierbei, dass nach der griechischen Sage Aeneas bloss seinen Vater und die vaterländischen Götterbilder rettete, während es in der römischen wesentlich war, dass er auch seinen Sohn Ascanius mit sich genommen, welches durch ein (pl. LXXVI, Nr. 4) nach der Millinschen Sammlung mitgetheiltes Marmorbasrelief, der Universität in Turin gehörig, ein Werk der römischen Kaiserzeit, bestätigt wird. Dagegen wird ein Vasenbild der Sammlung Durand (pl. LXVIII, Nr. 1) aus diesem Kreise ausgeschlossen und für Ajax erklärt, wie er, unter Vorschreitung der Thetis, des Achilles Leichnam aus der Schlacht wegträgt.

Pag. 388 sqq. Hiernächst werden mehrere geschnittene Steine (jetzt bei Inghirami Gall. Omer. tav. LXXI, LXXIII) angeführt und durch Vergleichung mit dem Camee Worsley ein römisches Grabgemälde erklärt, das, wie jene Gemmen, sich auf *die wunderbare Rettung des von Diomedes verwundeten Aeneas* bezieht. — Der Verf. beschliesst diesen Abschnitt

über die Denkmale des Aeneas mit einer genauen Beschreibung von vier Basreliefs an einem Altar, den er Ara Augusti nennen zu dürfen glaubt, weil er sich auf den Ruhm der domus Augusta beziehe. Von diesem Altare macht er hier zum erstenmal eine Abbildung bekannt (pl. LXIX) und beklagt, dass dieses Monument in der Villa Madama so lange allen Unbilden der Zeit und der Menschen ausgesetzt gewesen, bis es in den Hof des Belvedere in Rom gekommen, da es doch ein öffentliches Denkmal von einer guten römischen Bildhauerschule aus dem Zeitalter des Augustus sei. Man sieht darauf dargestellt nach der Deutung des Verf. (zum Theil auch E. Q. Viscontis) den Aeneas in ehrwürdiger Gestalt mit Mantel und Scepter neben dem Albanischen Mutterschwein mit den Ferkeln, und gegenüber die Sibylle von Cuma mit einer Rolle, die Schicksale Roms enthaltend; ferner die Apotheose des Julius Cäsar mit den Bildern des Himmels und der Sonne und der Personification des Senats; weiter ein Opfer, den Laren des Augustus dargebracht, und seinen Genius und hier und dort Personen dieses Kaiserhauses; endlich die Siegesgöttin, geflügelt, an eine zwischen zwei Lorbeerbäumen stehende Säule einen Schild befestigend mit einer Inschrift, dass der Senat dieses Denkmal dem Augustus weihe. In den Anmerkungen stehen Vergleichungen mit ähnlichen Monumenten nebst lehrreichen Bemerkungen über den Cinctus Gabinus, über die Vorstellung der Laren, über die Personification der *βουλή* (des Senats) als Gott und als Göttin u. s. w.

Anhang. P. 393 sqq. In dem Vorwort erklärt sich Herr Raoul-Rochette über eine nur allzu wahre Erfahrung, dass von antiken Denkmalen, in Folge einer früher mit ihnen vorgegangenen Trennung, oft nur einzelne Theile zur Kenntniss und Anschauung der Archäologen kommen, deren Erklärungen

sonach entweder im Einzelnen irrig seien, oder doch, weil sie einen Theil für das Ganze halten, den Totalsinn des Werkes verfehlen müssen. Von diesen misslichen Umständen macht der Verfasser

§. 1 sogleich eine Anwendung auf ein Basrelief (im Museo Pio-Clement. IV. tav. 18), welches Visconti in Betreff der einzelnen abgebildeten Personen ganz richtig erklärt hatte, aber über das Motiv der ganzen Composition in vollkommenem Irrthum ist. Der Verf. ergänzt dieses Basrelief durch Vergleichung eines zweiten vaticanischen und eines dritten in der Villa Borghese, und zeigt zuvörderst, dass der Lauf der Sonne und des Mondes hier unter den Schutz der grossen capitolinischen Gottheiten gestellt erscheine. Es werden dabei mehrere Erklärungen E. Q. Visconti's, Zoëga's und anderer Archäologen berichtigt und in den beigefügten Anmerkungen besonders viele Erörterungen gegeben über die Darstellung und Bedeutung der Sonne und des Mondes, des Phosphoros und Hesperos, der zwei Dioskuren; wobei über diese letzteren die Vermuthung geäussert wird, dass die beiden Dioskuren des Capitols am Eingang eines grossen Mausoleums aufgestellt gewesen, wo nicht auch die beiden Jünglingscolosse am Monte cavallo. — Die Beziehung der Dioskuren auf den Wechsel von Leben und Tod, bemerke ich hierbei, ja ihrer rohen Bildsäulenanpflanzung an Gräbern, als uralter Gebrauch in Lakedämon und anderwärts, geht aus Stellen der Alten, wie des Plutarch de fraterno amore p. 949 sq. p. 378 Wyttenb. Hesych. I. pag. 1017 Alberti und andern Zeugnissen hervor. Die Untersuchung selbst muss einem andern Orte vorbehalten bleiben. — Jene obige Erklärung des vaticanischen Denkmals wird durch Vergleichung anderer bekräftigt und dabei ein Todtenaltar aus dem Kloster von St. Paulo ausser den Mauern in Abbildung mitgetheilt (pl. LXXVII, Nr. 3) worauf die Namen Fusca und Phosphorus stehen, welches zu Bemerkungen über Namenallegorien auf Grabmalen Gelegenheit gibt, wie über die Vorstellung des

Raubes der Proserpina, als Zeichen eines frühen Todes in der Blüthe der Jahre. — Endlich wird die funeräre Bestimmung aller besprochenen Monumente und die gleiche Bedeutung der angeführten Bilder dadurch über allen Zweifel erhoben, dass das Bruchstück eines Sarkophagbildwerks zu Perugia mitgetheilt wird (pl. LXXII, Nr. 2), welches sich als ein viertes jenen zwei vaticanischen und dem Borghesischen anreiht. Es zeigt zuvörderst den ersten der beiden *Dioskuren* ganz entschieden kenntlich durch die ihnen eigenthümliche Mütze, sodann die zwei grossen Gottheiten mit allen ihren Attributen und endlich, was die Hauptsache ist, hat es fünf Worte am oberen Ende, welche deutliche Ueberbleibsel einer Widmung an einen Verstorbenen enthalten und die der Verf. zu ergänzen sucht. — Endlich theilt der Verf. (pl. LXXII A, Nr. 2, welche Bildertafel aber erst noch nachgeliefert werden soll) eine neue Abbildung des berühmten Sarkophags von St. Paul ausser den Mauern, aus der Zeit des Septimius Severus, mit und erklärt die Eigenheiten dieses Denkmals als: Aurora mit ihrem Wagen, den Felsenberg, den der Sonnenwagen hinauffährt (vom Verf. aus den Mithrasmalen und dem Zendavesta hergeleitet), den Schleier der Nacht und endlich den Vorhang, wodurch die grossen Gottheiten in ihrem Heiligthume als verborgene Lenker des menschlichen Lebens bezeichnet werden.

Pag. 399 sqq. Aber — worauf nun Herr Raoul-Rochette ein vorzügliches Gewicht legt, das ist der Umstand, dass er die Quelle dieser auf Tod und Grab bezüglichen Bilder nachweisen zu können glaubt. Auf einem Neapolitanischen Gefässe, jetzt der Sammlung Blacas angehörig und hier mitgetheilt (pl. LXXIII), sieht man den *Helios auf dem Sonnenwagen* und, wie der Verf. weiter deutet, *die Nacht auf einem schwarzen Rosse*, die sich in's Meer stürzenden *Sterne*, *als Jünglinge* vorgestellt, und an der andern Seite der Scene *Aurora, den Kephalos raubend*, als eine euphemistische Kunstallegorie von einem in der Blüthe seines Lebens verstorbenen

Jüngling [1]). Dieser Abschnitt enthält wieder viele lesenswerthe Bemerkungen, z. B. über die Darstellung des Sonnengottes [2]) und der Sonnenrosse, der Sterne, der Aurora und des Sirius (wobei Erörterungen über ein Spiegelbild von einem speculum mysticum des Herrn Bröndsted, jetzt der königl. französischen Sammlung angehörig, und über ein Vasenbild, jetzt im Berliner Museum [pl. LXXII. A, Nr. 1], eingestreut werden), über den Mythus von Aurora und Kephalos und seine Vorstellung auf Vasen und andern Denkmalen, endlich über die capitolinische Büste (in Hirts Bilderbuch I. tab. V. Nr. 1), welche unser Verf. mit Winckelmann und H. Meyer geneigter ist, für einen Alexander den Grossen, als mit Visconti und Hirt für einen Helios oder Sonnengott zu halten, mit Anwendung von Stellen der alten Dichter und anderer Schriftsteller.

§. 2. q. 401 sqq. Dieselbe Trennung zweier Theile eines Borghesischen Basreliefs hatte Winckelmann (Monum. inediti I. 4. Nr. 16) zu der unrichtigen Erklärung verleitet, es sei Hebe, der Juno Tochter und Göttin der Jugend, darauf dargestellt, worin Hirt eben so unrichtig Amor und Psyche zu

1) Vergl. jetzt: Le Lever du Soleil par Panofka à Paris 1833, besonders pag. 12 sqq. und Il ratto di Cephalo (auf dem Gefäss Schlosser) Roma 1838 (Annali d. Inst. Archeol. Vol. IX, pag. 4 sqq.)

2) Wenn der Verf. hier Millin tadelt, dass er (zu den Peintures de Vases II. 49. 72) einen ähnlich gestalteten Helios auf einem Gefässe für einen Dionysos-Helios erklärt hatte, mit Beziehung auf kosmogonische Ideen, — weil solche Gedanken den Denkmalen der schönen Epoche der Kunst fremd seien, — so wäre es hier ein zu weitläuftiges Geschäft, diese Einrede in ihren Gründen zu prüfen. Hier will ich nur bemerken, dass Herr Raoul-Rochette sich nicht gleich bleibt, sondern eine auffallende Inconsequenz begeht, indem er auf der folgenden Seite, um die Vorstellung der Sterne, wie er die Knaben auf dem Vasenbilde nimmt, zu erklären, sich auf orphische Vorstellungen beruft und nicht nur das Fragment eines orphischen Gedichtes anführt, sondern auch eine allen Kriterien nach sehr späte Mysterieninschrift.

erkennen geglaubt hatte. Unser Verf. theilt es jetzt nach seiner Verbindung der beiden Hälften mit und vergleicht es mit einem Basrelief des Capitols, welches mit einigen Abweichungen denselben Gegenstand enthält (pl. LXXIV, Nr. 1 und Nr. 2) und dessen Vergleichung mit dem ersteren bisher versäumt worden war. Durch Betrachtung noch einiger andern Monumente und insbesondere eines Urnenbildes in dem Museum von Volterra, das hier nach einer Zeichnung des Herrn Inghirami zum erstenmal mitgetheilt wird (pl. LXXV — ein Bildwerk, einzig in seiner Art und, wie die Vergleichung mit einem griechischen Vasenbilde in der Sammlung Canino zeigt, nach griechischen Mustern gearbeitet) und welches letztere Herr Raoul-Rochette von dem Raube der Leukippiden Hilaïra und Phöbe durch die Dioskuren erklärt. — Durch diese verschiedenen Zusammenstellungen sucht nun Herr Raoul-Rochette zu erweisen, dass auf diesen römischen und etrurischen Basreliefs der Totalsinn der bildlichen Vorstellungen kein anderer sei, als den Tod zu bezeichnen, wie er Personen im Frühling des Lebens wegrafft, dessen Anfang durch die Parcen als Vorsteherinnen der Geburt angedeutet ist, und das durch die eleusinischen Weihen (angedeutet durch Einführung der Ceres und Proserpina) unter den Schutz der drei grossen capitolinischen Gottheiten (Jupiter, Juno und Minerva) gestellt war; eine Idee, die auf dem etrurischen Relief durch Einführung zweier mythologischer Wesen, der Dioskuren, auf den beiden römischen durch Einführung einer allegorischen Person, des Thanatos, dargestellt war — woraus auch die Folgerung hervorgeht, dass in diesen Bildwerken dieselben Grundideen mit denselben Hauptmotiven dargestellt sind, wie in dem im vorhergehenden Abschnitte (§. 1) erläuterten. — Zu den Leukippiden. bemerke ich kürzlich, wird auch Arsinoe, die Mutter des Aesculapius, gezählt: Cic. de N. D. III, 23 mit meinen Noten p. 613 sq. Dieser Mythus verdiente auch der Kunstwerke wegen noch eine genauere Behandlung. Im Texte und in den Anmerkungen

handelt unser Verf. noch von der Darstellung und Zahl der Parcen, von der bildlichen Vorstellung der Unsterblichkeit oder Apotheose, von der Kleidung der Dioskuren und von einer wichtigen Stelle des Plato (Republ. X. p. 617 D.), welche besonders durch ein capitolinisches Basrelief Licht gewinnt [1]), endlich von der Entführung der Leukippiden, des Kephalos, des Hylas und des Ganymedes als euphemistische Einkleidungen des Gedankens eines frühzeitigen Todes auf Grabdenkmalen.

§. 3. p. 405 sqq. Der Satz, dass *der Lauf des menschlichen Lebens* auf antiken Denkmalen zuweilen auch durch *wirkliche Personen, Gebräuche und Umgebungen*, jedoch auch wohl mit Einführung mythischer und allegorischer Personen, vorgestellt worden, wird von Herrn Raoul-Rochette nun durch Beschreibung mehrerer Basreliefs, insbesondere durch genauere Erläuterung dreier (eins in einer italienischen Sammlung und zwei im Vatican), auf eine sehr lehrreiche Weise anschaulich gemacht, indem sie zugleich in Abbildungen mitgetheilt werden (pl. LXXVII, Nr. 1, 2 und 4). Sie stellen die Hauptmomente des Lebens nach römischer Sitte und Ansicht vor Augen: die Geburt, die Pflege der Neugeborenen, die Unterweisung der Knaben, die Uebungen des Jünglings die Handlungen des Mannes und den oft frühen Abschied aus dem Leben. Daher man hier oft vorgestellt findet: die Parcen, den Wagen des Hades, worauf ein Jüngling unter dem Geleite eines Dioskuren und des Hesperos in den Schoos der Mutter Erde hinab fährt. — Auch diese Scenen geben unserm Verf. im Texte wie in den Anmerkungen zu mehreren archäologischen Erläuterungen und Berichtigungen Stoff, wie z. B. über die Gefässe zum Waschen und zum Tragen der Kinder

---

1) *Ἔπειτα λαβόντα ἐκ τῶν τῆς Λαχέσεως γονάτων κλήρους τε καὶ βίων παραδείγματα* werde wörtlich durch dieses capitolinische Basrelief erläutert, worauf diese Parce, zu Haupt des Gestorbenen sitzend, die Schicksalsrollen auf ihren Knieen ausgebreitet hält.

(auch der Schilde bediente man sich zu diesem Behufe), wobei auch des vortrefflichen Benthischen Onyxgefässes, jetzt in einer öffentlichen Berliner Sammlung, gedacht und wovon Anwendung gemacht wird zur Erklärung des Schildes (pl. LXXIV, Nr. 2), den eine Frau emporhebt. Zur Rechtfertigung der Erklärung in einer Inschrift, Cornutus *doliens* statt dolens, tranernd (p. 407, Not. 6), kann ich dem Verf. mit einem Beispiele aus der dritten Conjugation dienen. Im sechsten Jahrhundert sagte man auch *colientes*, statt colentes (s. Io. Laur.. Lydus de magistratt. Romm. I. 20, p. 38).

§. 4. p. 409. Herr Raoul-Rochette beschliesst diesen Anhang mit Bekanntmachung und Erklärung eines gemalten Gefässes der Sammlung Sbani in Neapel. Die funeräre Bestimmung dieses interessanten Gefässes wird vom Verf. zuerst durch das Bild der Kehrseite erwiesen, welches eine Säule mit schwarzen und weissen Bändern behangen und ein Gefäss auf ihrer Spitze tragend, nebst zwei Frauen darstellt, welche bacchisch-mysteriöse Symbole in den Händen tragen. Die Hauptseite hat auf zwei Planen zwei Reihen von Personen. Auf dem oberen Plane deutet unser Verf. diese so: Apollon in der Mitte, links für den Beschauer Minerva, rechts Ceres, neben welcher eine brennende Lampe auf einer Säule steht; den Tempel glaubt der Verf. durch den Ochsenschädel über dem Apollo angedeutet, und durch die Lampe die nächtliche Feier der Eleusinien. Auf dem unteren Plane weist er links ein Weihbecken nach, worauf eine Priesterin sich stützt; die in der Mitte auf einem Throne sitzende bärtige und mit Lorbeer bekränzte Person, die einen Königsstab in der Hand hält, erklärt er für einen Priesterkönig (Pontife-Roi); rechts den priesterlich geschmückten Greis, mit einem ganz eigen verzierten Scepter in der Hand für einen Pädagogen, der, die Functionen des Hierophanten oder Mystagogen verrichtend, einen mit Lorbeer bekränzten Jüngling dem Priester zuführt, und erklärt diesen Jüngling (mit Bezug auf Böckh, Corpus Inscriptt. I. p. 444 sqq.) für den attisch-eleusinischen heiligen

Knaben (*μυηθεὶς ἀφ' ἑστίας* oder *παῖς α. ε.* genannt), so dass wir also auf dieser Vase aus Grossgriechenland im Bilde sähen, was uns Attische Inschriften mit Worten sagen, nämlich, dass angesehene Athenische Knaben eine vom Altar der grossen Göttinnen unmittelbar ausgehende Weihe empfangen haben. —

Hierbei muss ich mehrere Umstände berühren: 1) Gesetzt, auf dem oberen Plane seien Apollo, Athene und Demeter vorgestellt, obschon Demeter und selbst Athene mir noch zweifelhaft sind, so fallen doch die vorherrschenden *Apollinischen* Attribute, die Lyra und der so viel vorkommende *Lorbeer* auf. — Das eleusinische Costüm forderte vielmehr die *Myrte*. 2) Ist über das mit *Victorien* auf den beiden oberen Seiten geschmückte Tempelchen nichts gesagt. 3) Auch nichts über den Vogel auf dem Scepter des sogenannten Priesterkönigs. Ist's ein Adler, so sollte man an *Zeus* denken, woran die Gestalt ohnehin erinnert; ist es der bärtige *Dionysos*, so möchte dieser den Eleusinien eben so fremd sein, wie der Lorbeer. 4) In einer eleusinischen Scene durfte auch Persephone-Kora nicht fehlen. Es müsste denn letztere die vom Verf. als Priesterin bezeichnete Jungfrau mit dem Spiegel neben dem Weihgefässe (*ἀποῤῥαντήριον*) sein? 5) Apollo mit Lorbeer und Lyra steht wohl fest. Auch die *Schwäne* am Henkel des Gefässes könnten dahin gezogen werden. Auch der sogenannte Mystagog ist ähnlich gekleidet, wie der Apollopriester in jener apollinischen Festscene in einem kyrenaischen Gemälde (bei Paccho Rélation d'un voyage dans la Cyrenaïque, pl. 49 und 50), und der *Jüngling* gleicht gänzlich einem festlichen *Lorbeerträger* (*δαφνηφόρος*, s. Procli Chrestom. p. 387 Gaisford: *αὐτὸς δὲ ὁ δαφνηφόρος ἑπόμενος τῆς δάφνης ἐφάπτεται· τὰς μὲν κόμας καθειμένας, χρυσοῦν δὲ στέφανον φέρων καὶ λαμπρὰν ἐσθῆτα ποδήρη ἐστολισμένος, ἰφικρατίδας τε ὑποδεδεμένος*). 6) Unter diesen Umständen wäre ich eher geneigt, an ein Apollinisches Fest zu denken. Ja es ist mir dabei eine von den Tragikern behandelte Begebenheit

eingefallen, und man weiss ja, wie viele Vasenmalereien daher ihren Ursprung haben: nämlich wenn im oberen Felde wirklich zwei oder drei grosse Athenische Gottheiten vorgestellt sind, könnte vielleicht an die Aufnahme des Ion in die Attische Familie des Erechtheus gedacht werden, so dass der vom Verf. sogenannte Priesterkönig vielleicht *Erechtheus* und der junge Daphnephoros, der Sohn Apollos und der Tochter des Erechtheus, Kreusa, nämlich Ion wäre? — Man nehme diess, wie ich es hingeworfen, als einen blossen Einfall. Vielleicht dass es künftig gelingt, diesem Vasenbilde eine sichere Deutung zu geben.

Zusätze und Verbesserungen, und zwar *zu allen drei Abtheilungen* des ganzen Werks. Ich kann hier, um die Grenzen eines Berichtes nicht zu überschreiten, nur eine Auswahl geben. Also zuerst zur *Achilléide.*

Zu pag. 16, lin. 7. Rechtfertigung der dort gegebenen Auslegung: *Nereus zwischen zwei Nereïden*, durch mehrere seitdem bekannt gewordene Vasenbilder, mit Bezug auf eine Abhandlung des Herrn de Witte in den Annali del Instit. Archeolog. p. 90 sqq.

Zu pag. 33, lin. 10. Rechtfertigung der Erklärung eines Basreliefs mit Beziehung auf Herrn de Witte a. a. O. und auf Zoëga in Welcker's Zeitschrift S. 214.

Zu p. 43, not. 4 lässt Herr Raoul-Rochette eine Erörterung über mehrere neulich bekannt gewordene Münzen von Perrhäbia und Larissa in Thessalien folgen, die er auf Thetis, ihre Verbindung mit Peleus und ihren Sohn Achilles zu beziehen geneigt ist.

Zu p. 45 vertheidigt der Verf. seine Erklärungen zweier Marmorreliefs Matthäi gegen die Herren Hirt, K. O. Müller und Letronne, zum Theil mit Anführung einer nochmals an Ort und Stelle gemachten Untersuchung.

Pag. 53, lin. 6. Bestätigung des Satzes, dass Mars auf Werken der schönen Kunstperiode der Griechen stehend vorgestellt werde, durch schöne Münzen von Aptera auf Kreta,

s. des Verf. Lettre à Mr. le Duc de Luynes p. 4 u. p. 49, wo eine solche Münze abgebildet ist.

Zu pag. 67 geht der Verf. in eine ausführliche Erörterung ein, um seine Erklärung der berühmten sitzenden Statue Ludovisi als Achilles gegen die Herren Letronne, K. O. Müller und andere zu rechtfertigen, wobei feine Bemerkungen über den Unterschied der Götter und Heroen in der künstlerischen Darstellung, über die verschiedenen Stellungen der letzteren gemacht, und neue Belege für des Verf. Erklärung aus dem toreutischen Silberwerk von Bernay, aus Münzen und aus geschnittenen Steinen gegeben werden. Man vergl. des Herrn Raoul-Rochette Lettre à Mr. Arditi in den Annal. del Inst. arch. Tom. I. p. 311 sqq. mit Tom. I. der Monumm. pl. XIV. Nr. 1. und 2 [1]) und die 15. Vignette über diesen Additions et corrections.

Zu p. 68. Um die Einwendungen, die Hr. Comte de Clarac gegen des Verf. Erklärung des Basreliefs im Louvre (siehe Achilléide pl. XXII): *Achilles unter den Töchtern des Lykomedes* macht, zu beseitigen, lässt er sich gleichfalls in eine genaue Erörterung ein und bespricht bei dieser Gelegenheit einige seitdem bekannt gewordene Bildwerke, welche nach dem Verf. dieselbe Scene darstellen: zuvörderst ein Sarkophagrelief, im Besitze des Herrn Vescovali (s. pl. X. B. Nr. 2), sodann ein Vasenbild auf einem in Corneto von Herrn Fossati ausgegrabenen Gefässe, jetzt in der Sammlung des Louvre (vergl. Odysséide p. 346 not. 1. u. pl. LXXX). Auch in diesem Abschnitte finden sich interessante Erläuterungen z. B. über den Achillessprung (*Πελασγικὸν ἅλμα*, *Θετταλικὸν πήδημα*), über die mimische und malerische Darstellung des tiefsten Schmerzes u. s. w.

Zu pag. 69, lin. 13 wird jetzt vom Verf. nachgewiesen, dass die Erwürgung Troianischer Gefangenen auf dem Grabe

1) In diesen Additions pag. 413, Z. 3 von unten wird doch wohl, nach der eigenen Meinung des Herrn Raoul-Rochette, gelesen werden müssen: „du héros *Gorgos*," statt: du héros Golgos.

des Patroklos allerdings auch noch auf andern antiken Denkmalen vorgestellt ist, nämlich auf einem Basrelief in Oxford, welches vom Verf. nachträglich beschrieben wird.

Zu pag. 113, 2 vertheidigt Herr Raoul-Rochette seine Erklärung des dort beschriebenen Monuments gegen die Herren Gerhard und Böttiger.

Zur Orestéide.

Zu pag. 121, not. 5. Wenn ich im Bilderhefte zur Symbolik S. 61. 8 die auf einer etrurischen Urne vorgestellte Handlung (s. Tafel LVIII) als *Sühnopfer* bezeichnete, so war ich dabei von Micali abhängig und unbekannt mit Lanzi's Untersuchungen. Ich lasse mir dagegen dessen und des Herrn Raoul-Rochettes nähere Bestimmung derselben als *Opferung der Iphigenia* gerne gefallen.

Zu pag. 140, lin. 7 theilt der Verf. jetzt (pl. LXXVI, Nr. 8) die Durchzeichnung eines Vasenbildes aus Neapel mit, welches den Orestes im Delphischen Tempel auf einer Unterlage [1]) knieend und gegen eine der ihn verfolgenden Eumeniden mit dem Schwerte drohend vorstellt. In der dritten fliehenden Person erkennt er die Delphische Priesterin und ist geneigt, das Instrument in ihren Händen für einen Schlüsselbehälter (*κλειδοφύλαξ*, vergl. Odysséide p. 307, not. 2), nicht mehr für ein Möbelstück als Mordwerkzeug zu halten.

Zu pag. 144, not. 4, lin. 3 sucht der Verf. seine Erklärung der Aeschyleischen Worte *ἑστίας μεσομφάλου*: „autel placé au centre de l'habitation" gegen eine andere: „un autel avec un ombilic au milieu," zu vertheidigen.

Zu pag. 165. Der Verf. erkennt jetzt selbst in der vaticanischen Statue die *Penelope*, statt der Elektra, weniger, wie er sagt, durch die Gründe des Herrn Thiersch im Kunstblatt (1831, Nr. 53), als durch zwei Bildwerke bestimmt,

1) „Sur une base ornée de bandelettes." Warum nicht auf einem *Altar?* S. Feuerbach, der vaticanische Apollo, S. 364 ff., eine gehaltreiche Schrift, welche die Aufmerksamkeit aller Archäologen verdient.

die er bei dieser Gelegenheit bekannt macht. Das eine, nach einer Zeichnung in Millin's Papieren (pl. LXXI, Nr. 1), ist ein Basrelief, die Apotheose Homers darstellend. In dem andern Basrelief, jetzt im Besitze des Herrn Révil in Paris (pl. LXX), erkennt der Verf. dieselbe Vorstellung. In dem ersteren macht er auf die Darstellung der Penelope aufmerksam.

Zu pag. 190 macht Herr Raoul-Rochette drei unedirte Inschriften von Mylasa in Karien, nach der Copie des Herrn Cadalvene, bekannt, erläutert sie und berichtigt einige seiner Bemerkungen über eine Inschrift von Tralles.

Zu pag. 200, not. 3 wird ein unedirtes Gemälde aus Pompeji bekannt gemacht (pl. LXXVI. 6) und erklärt durch Vergleichung mit einem Herkulanischen (Pitture d'Ercolan. I, tav. 11) als die Erkennungsscene des Orestes und der Iphigenia im Tempel der Artemis auf Tauris.

Zu pag. 222 erklärt sich der Verf. jetzt auch für die Lesart Ἀλύβαντα in der Stelle des Pausanias VI. 6. 4, verbindet damit, was die alten Schriftsteller über Ἄλιβας, in Beziehung auf Tod und Unterwelt sagen und vermuthet, dass auf einer seltenen Münze von Metapont der stierköpfige Mensch nicht der Minotaur, sondern eben der Todesgeist der Sybaritischen Volkssage sei. — Ueber ἀλίβας muss ich mich hier begnügen, auf drei Stellen zu verweisen: Plutarch. Symposiaca pag. 1035 ed. Wyttenb., Eustath. ad Odyss. XI. 202 und Schol. Platon. p. 152 (ad Rempubl. III, init.).

Zu pag. 232, not. 2 werden Nachweisungen von interessanten gemalten Gefässen von Canino gegeben, worauf *die Kindheit und die Erziehung des Achilles* abgebildet ist.

Zu pag. 233, not. 3 wird der geschnittene Stein, der einen Jüngling mit einem Kreisel darstellt (bei Winckelmann Monumm. inediti Nr. 196) *als eine Arbeit des jüngeren Pichler* bezeichnet.

Zu pag. 235, not. 1 wird bemerkt, dass die griechische Inschrift in dem Hause des Herrn Negotianten J. D. Weber

in Venedig bereits von Herrn W. Rinck im Kunstblatt 1828, Nr. 44. 2 bekannt gemacht und erklärt worden sei.

Zur Odysséide.

Zu pag. 282, not. 9 wird ein Fragment von gebranntem Thon im Pariser Antikencabinet angeführt: ein phrygischer Bogenschütze, ganz dem *Paris* unter den äginetischen Statuen in München ähnlich. Hieraus und aus einer andern Spur wird vermuthet, dass die Griechen kunstreiche Tempelverzierungen und Bildwerke in Arbeiten von gebranntem Thone nachzubilden die Gewohnheit gehabt.

Zu p. 289 bemerkt der Verf. mit Vergnügen die Uebereinstimmung des Herrn Welcker mit seiner Erklärung des dort angeführten Basreliefs.

Zu pag. 290, lin. 7 wird der dort erwähnte etrurische Spiegel mit Orioli als ächt und antik vertheidigt gegen Micali's Behauptung, der ihn für eine neuere Arbeit hat erklären wollen.

Zu pag. 315, not. 1 wird nun das (pl. LXVII. A. 2) abgebildete Basrelief Pamfili näher beschrieben und mit Zoëga auf den ersten Krieg der *Sieben gegen Theben* bezogen und im Einzelnen erklärt.

Zu pag. 315, not. 2, lin. 18 bemerkt Herr Raoul-Rochette, dass er die dort versprochene Tafel (pl. LVII. B.) unterdrücken zu müssen geglaubt habe, weil die von jener Capitolinischen Statue unterdessen eingelieferte Zeichnung seinen Erwartungen nicht entsprochen habe.

Zu derselben Anmerkung wird nun vom Verf. die Abbildung der Gruppe *des Pädagogen und eines jungen Niobiden* mitgetheilt (pl. LXXIX, 3), welche im Jahre 1830 zu Soissons ausgegraben worden und zu einer Darstellung der Familie der Niobe gehört, welche in der römischen Kaiserperiode nach Gallien gebracht worden, und fügt interessante Bemerkungen darüber bei. Er macht auf die Fingerzeige aufmerksam, die diese Gruppe auf künftige Versuche haben müsse, die berühmte Gruppe zu Florenz im Geiste des alten Künstlers

anzuordnen. Zuletzt beschreibt er noch ein in einem etrurischen Grabe in der römischen Campagna gefundenes, jetzt in der Sammlung Durand zu Paris befindliches Gefäss, dessen Malerei *den Untergang der Familie der Niobe* vorstellt. Dieser neue Fund wird ohne Zweifel von den Archäologen zur Anordnung der grossen Florentinischen Niobidengruppe vorzüglich benützt werden.

Nachtrag zu S. 238 ff.

Weitere Nachweisungen der Bildwerke, welche theils *den Zug nach dem Ida,* theils *das Urtheil des Paris* darstellen, gibt K. O. Müller im Handbuche d. A. d. K. §. 9, not. 5, Seite 81, besonders §. 378, not. 4, Seite 557 zweiter Ausgabe; wozu ich mehrere Nachträge gegeben habe in der Schrift: *Zur Gallerie der alten Dramatiker,* und zwar zur Erklärung der Karlsruher grossen Prachtvase mit der reichen Darstellung vom Urtheil des Paris und mit beigeschriebenen Personennamen, abgebildet daselbst auf Tafel I, mit Abschnitt III, woselbst unter Abschnitt II die Kunstdarstellungen dieses ganzen Mythus auf den antiken Denkmälern und unter andern auch auf diesen Erbachischen Vasen, wie auch auf dem Bronze-Relief eines gleichfalls antiken Erbachischen Parazonium (abgebildet in der Symbolik zweiter Ausg., Taf. L, oben rechts) S. 22–28 und S. 95 nachgewiesen sind. — Dazu kommt nun noch die Beschreibung der Vase Pizzati, worauf derselbe Gegenstand dargestellt ist, von Roulez, in dem Bulletin de l'Academie de Bruxelles 1842, Tom. VII.

Ueber

Raoul-Rochette's

Lettre à Mr. Schorn.

1845.

(Wiener Jahrbücher der Literatur Band CXI, p. 165—173.)


Digitized by Google

Lettre à Mr. Schorn: Supplément au Catalogue des Artistes de l'Antiquité Grecque et Romaine, par M. Raoul-Rochette, Professeur d'Archéologie. Paris, de l'imprimerie de Crapelet. 1845.

In der Anzeige dieses Werks sind mir andere Archäologen zuvorgekommen [1]). Ich werde mich also, da der Inhalt desselben bekannt und besprochen worden ist, zuvörderst auf allgemeine eigene Bemerkungen einschränken und sodann

1) Namentlich *Fr. Thiersch* in der Augsburger Allgem. Zeitung, *Ernst Curtius* im Cottaischen Kunstblatt und *Chr. Walz* in einer ausführlichen Recension in den Heidelb. Jahrbüchern, 1845, Nr. 24— 26. — Hierbei muss ich die Leser noch aufmerksam machen auf eine mir so eben zugekommene Schrift über die altgriechischen Gefässe: *De nominibus vasorum graecorum disputatio*, scripsit *Ioann. Ludov. Ussing*. Havniae 1844, 8. Dieses im Herbste vorigen Jahres erschienene reichhaltige Buch von 175 Seiten behandelt kritisch-philologisch nicht allein die schwierige Frage über die altgriechischen Vasennamen, welche Gefässe hier eigentlich zum ersten Male systematisch geordnet werden, sondern bespricht auch in der Einleitung kürzlich die meisten Punkte, die Herr Raoul-Rochette hier auf's Neue zur Sprache gebracht, und erklärt sich namentlich, wie dieser und wie Ref. selbst, für den attischen Ursprung der bemalten griechischen Thongefässe, aber nicht *aller*, wie Herr *Kugler* in seiner Kunstgeschichte S. 239 ff. nach Kramer angenommen, sondern der meisten (p. 14). — Eine (Préface p. IX) angeführte und ebenfalls 1844 erschienene Schrift des Hrn. Grafen *von Clarac* in Paris: Catalogue des Artistes de l'Antiquité, ist kaum nach Deutschland gekommen, bereits vergriffen und in einer zweiten Auflage erst künftig zu erwarten.

aus meinen Papieren zum Künstlerverzeichniss Beiträge geben. Was das Erste betrifft, so sieht Ref., der schon mehrere Schriften dieses Verf. angezeigt hat, besonders doch bei vorliegender sich gedrungen, ihm seine Bewunderung zu bezeigen. Keiner unter den jetzt lebenden Archäologen hat so viele Antiken und Anticaglien gesehen, betrachtet und gewürdigt, als Herr Raoul-Rochette, was allein aus seiner Stellung in der Hauptstadt Frankreichs und aus seinen fast jährlich wiederholten Reisen in den gebildeten und in den klassischen Ländern erklärbar ist; aber auch keiner bekundet in seinen Schriften eine so ausgebreitete Bekanntschaft mit der philologischen und archäologischen Literatur aller gebildeten Nationen Europa's, als er. Unter diesen Umständen darf man sich gar nicht wundern, wie er aus einer 1832 herausgegebenen kleinen Zuschrift von nur 94 Seiten nach dreizehn Jahren in sehr vergrössertem Format ein Werk von 452 Seiten gemacht, und anjetzt 65 Vasenmaler, 83 Lithoglyphen und 388 andere Künstler dem *Catalogus Artificum von Jul. Sillig* (Dresd. et Lips. 1827) beifügen, und ausserdem eine hauptsächlich von ihm aufgezeigte Lücke [1]) ausfüllen, nämlich ein Verzeichniss von 33 *Münzgraveuren* diesem seinem neuesten Werke einverleiben konnte. Aber aus einer sehr schönen Pietät gegen einen verewigten Freund wollte er dieses so sehr veränderten Werkes Aufschrift nicht ändern, und so erscheint es wiederum unter dem Titel: *Lettre à Mr. Schorn.*

Unter der Rubrik: §. 1: *Fabricants et dessinateurs de vases peints* liefert der Verf. einen neuen Abdruck seiner Observations im Journal des Savans (1841 p. 356—375) und bespricht in dieser Einleitung die allgemeinen Fragen, die hierbei zur Sprache kommen. Wenn er sich dabei (p. 2, not. 1)

1) Lettre à Mr. le Duc *de Luynes* sur les *Graveurs des Monnaies Grecques* par *Raoul-Rochette.* Paris. Imprimerie Royale, 1831, gr. 4. mit Vignetten und Bildertafeln.

mit den Erörterungen befriedigt zeigt, die ich vor sechs Jahren im Berichte über die Schrift des Herrn *Kramer:* Ueber den Styl und die Herkunft der bemalten griechischen Thongefässe, Berlin 1837, versucht hatte (in den Münchner Gelehrten Anzeigen, 1839, Nr. 157—161), so müsste ich mich jetzt noch mehr zu Gunsten des Herrn Kramer erklären [1]), nämlich dahin, dass bei weitem die meisten der so grossen Anzahl der bemalten griechischen Thongefässe aus *attischen* Töpfer- und Malerwerkstätten hervorgegangen seien.

In Betreff der sehr alterthümlichen Gattung von Gefässen, die auf blassgelbem Grunde bräunliche Bilder, meistens symbolische Thierfiguren, zuweilen mit Beischriften, haben, erklärt sich der Verf. jetzt wohl mit Recht für asiatische, besonders phönicische Herkunft, die aus dem phönicischen Handelsverkehr mit Korinth, Athen und andern griechischen Seeplätzen erklärbar sei [2]).

Bei der andern Gattung von Thongefässen ältesten Styls mit schwarzen Figuren auf rothem oder rothgelbem Grunde zieht jetzt ein neuester Fund unsere Aufmerksamkeit auf sich, der ohne Zeifel demnächst zu vielen Erörterungen Stoff liefern wird. Es ist die soeben erst ausgegrabene umfangreiche *Amphora von Chiusi* [3]), vom schönsten Archaismus, mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde, mit aufgesetzten rothen und weissen Farben, den feinsten Graphitzeichnungen und mit nicht weniger als 115 Beischriften, theils von Künstlernamen, worunter auch noch unbekannte, theils von Götter-, Heroen-

---

1) Wie Herr Raoul-Rochette auch selber thut, worin ihm im Wesentlichen die Herren Curtius und Walz beistimmen, jener im Kunstblatt 1845, S. 162 und dieser in den Heidelb. Jahrbüchern 1845, S. 387 f.

2) Pag. 3—5; vergl. E. Curtius a. a. O. S. 162 und Walz a. a. O. S. 385 f. — Gelegentlich bemerke ich hierbei, dass die grossherzoglich badische Sammlung in Karlsruhe einige Gefässe dieser Gattung enthält.

3) Entdeckt nebst andern Antiken in der Gegend des alten Clusium von Herrn Alessandro François. S. Augsb. Allgem. Zeitung, 1845, Beil. Nr. 173, S. 1379 f.

und Menschennamen, worunter die Muse Terpsichore als Stesichore bezeichnet, welches an den Lyriker Stesichoros erinnert, theils endlich mit Namen von Thieren (Hunden), Oertlichkeiten (z. B. Krene, Quelle) und Sachen (wie Hydria, Wasserkrug) u. s. w. — Es folgt eine interessante Untersuchung über die Vasen und Vasenfragmente von Adria [1]); worauf der Verf. zu lehrreichen Nachweisungen über attische Töpfer- und Malerfabriken zurückkehrt, und sodann zu einem *räsonnirenden Kataloge der Vasentöpfer und Vasenmaler* überhaupt fortschreitet. Hierbei werden denn, um diess vorerst im Allgemeinen zu bemerken, viele Verwechselungen der *Töpfer*, welche durch das Zeitwort *ποιεῖν*, *verfertigen*, bezeichnet werden, und der *Maler*, denen das *γράφειν*, *malen*, beigelegt wird, aber auch die früher schon und neulich wieder aus dem Gebrauche des Imperfects *ἐποίει* oder des Aorists *ἐποίησε* gezogenen Folgerungen der Entscheidung viel näher gebracht (s. pag. 33, 37, 55 u. s. w.; vergl. Walz a. a. O. S. 389).

Die *einzelnen Künstlernamen* bieten nun hier einen wohlverarbeiteten Stoff zu den mannigfaltigsten Belehrungen. Ich hebe p. 20 sq., Nr. 24 *Ergotimos* aus, der auch auf der soeben entdeckten Amphora von Chiusi vorkommt. Hierbei wird erstens bemerkt, dass er einer der ersten Namen sei, die uns auf diesem Gebiete aus dem eigentlichen Griechenlande begegnet; sodann dass er auf einer Vase von der Insel Aegina, aber auch mit denselben Charakteren auf Vasen der Sammlung Canino aus etrurischem Boden, sowie auf sicilischen vorkomme, und dass diese Gefässe somit auf ein gemeinsames Vaterland (nämlich *Attika*) hinweisen; weiter, dass das in dem Namen jenes Töpfers *Λ* statt *Γ* geschriebene Gamma kein Schreibfehler, sondern ein Archaismus sei, wovon sich

1) Pag. 18—28; vergl. Walz a. a. O. S. 387 und meinen Katalog einer Privat-Antikensammlung, Heidelberg 1843, S. 47, wo der bemalte Boden einer Kylix aus Adria beschrieben ist.

auf gleichzeitigen, mit aller Sorgfalt geschriebenen Marmorinschriften viele Beispiele fänden [1]). Dieselben Folgerungen aus Schriftform und Zeichnung, ganz denen auf Vasen von *Volci* gleich, und daneben noch aus der *ionischen* Namensform *ΗΙΛΙΝΟΣ* (statt Ἴλινος) zieht der Verf. aus einer in *Athen* gewonnenen Lekythos, die er 1838 selbst betrachtet hatte [2]) — nämlich auf den *attischen* Ursprung solcher in etrurischem und sicilischem Boden ausgegrabenen Thongefässe.

Zwischen Nr. 17 und 18 muss jetzt der auf jener grossen Amphora vorkommende Malername *Clitias*, nach des Verf. Schreibart, eingeschaltet werden, oder, nach der des oben genannten Erzählers, *Klitias* zwischen Nr. 39 und 40. Ein *Κλητέας* oder *Κλειτέας* erscheint nach Boeckh (Corp. Inscr. I. p. 698) auf einer Tegeatischen Inschrift. Jedoch ist auf der bekannten Agrigenter Amphora des Töpfers Taleides (s. Nr. 57, pag. 60) der mit *Καλός* belobte *Κλίταρχος* geschrieben (s. Kramer, Styl und Herkunft der griech. Thongefässe S. 171).

Weil hier von Malern die Rede ist, so sei mit einigen Worten des *Bularchos* gedacht, dessen Bataillenstück der lydische König Kandaules so zu sagen mit Gold aufgewogen haben soll (Plin. XXXV. 8, 34). Das wäre, sagt man, eine

---

1) Also *ΕΡΑΟΤΙΜΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*, vergl. mit Nr. 45, pag. 55 *ΦΕΙΔΙΠΟΣ ΕΛΡΑΦΕ*, Phidippos hat gezeichnet, obwohl dieses den Maler bezeichnende Verbum sonst gewöhnlicher die andere Schreibart *ΕΓΡΑΦΕ* oder *ΕΓΡΑΦΣΕ* hat.

2) Pag. 47 sqq., Nr. 35. Sowie Raoul-Rochette bei diesem Namen des Töpfers den Dialekt geltend macht, so erkennt er auch p. 58, Nr. 53 in dem Namen des Malers Psiax, womit er Phalax bei Aristoph. Eqq. vs. 1387 vergleicht, auf demselben Gefässe eine attische Form; beide aber, hier zum erstenmale erscheinend, hat er in seine neue Künstlerliste aufgenommen und, das Weitere betreffend, auf eine Monographie: *Ein altathenisches Gefäss* mit Malerei und Inschrift, Leipzig und Darmstadt 1832, hingewiesen, womit man jetzt meinen *Katalog* meiner Privat-Antikensammlung Leipz. u. Darmst. 1843, S. 45 lit. b. vergleichen möge.

Geschichte aus der 16.—26. Olympiade, und darum unglaublich, weil damals Niemand so habe malen können. Dieser Behauptung widersetzt sich Herr Walz mit Recht (S. 397). Er hätte sich aber auch dem andern Abläugnungsgrunde widersetzen sollen, weil diese Erzählung auf der Autorität des von Dionysios Skytobrachion untergeschobenen Logographen Xanthos beruhe; denn einmal gaben respectable Kritiker des Alterthums auf diese Verfälschungshypothese nichts. Gesetzt aber auch, Dionysios habe die Lydiaca des Xanthos überarbeitet und habe erst im letzten Jahrhundert vor Chr. Geb. gelebt (er lebte aber höchst wahrscheinlich viel früher), so hatte Plinius für seine Erzählung demungeachtet einen ganz tüchtigen Gewährsmann [1]). — Es folgen pag. 69 ff.:

A. §. II. *Graveurs en médailles et en pierres fines.* Zuerst werden allgemeine Bemerkungen über die *Münzstempelschneider* vorausgeschickt, wobei fast alle Archäologen, bei der auffallenden Erscheinung, dass von diesen Künstlern nicht die Rede sei, sich mit der Annahme beruhigten, ihre Namen steckten unter denen der Lithoglyphen verborgen, weil bei der Aehnlichkeit des Verfahrens ein und derselbe Meister beide Geschäfte geübt habe; und als selbst auf einer Münze vom kretischen Kydonia der Name Neanthos als des Graveurs erschien (worauf Eckhel D. N. V. II. p. 309 aufmerksam machte), blieb doch dieser Gegenstand bis in den Anfang dieses Jahrhunderts unerörtert: wo denn Raoul-Rochette in seinem oben angeführten Sendschreiben an den Herzog von Luynes diese seine Domäne mit Ehren in Besitz nahm und so eifrig cultivirte,

---

1) Auch erinnert Sillig im Catal. Artiff. p. 111 ganz richtig an die dem übrigen Griechenland weit früher vorangeschrittene Kunstblüthe Vorderasiens. Ueber jene kritische Frage s. m. Historicc. grr. antiqq. Fragmenta p. 140 und p. 203. Vergl. jetzt Fragg. Historicc. grr. ed. Carl Müller p. XX—XXIII; Plehn Lesbiaca p. 198 sqq.; Westermann in Pauly's Realencyklopädie II, S. 1089; meine Symbolik IV, S. 666 und meine Historische Kunst der Griechen, S. 105, zweite Ausg.

dass er in vorliegendem Werke uns drei und dreissig Münzgraveurs vorzuführen im Stande ist [1]).

B. *Graveurs en pierres fines*, p. 99—158. Wie eifrig und wie erfolgreich die Neueren auf diesem Gebiete den Alten nachgeeifert haben, ist eine bekannte Sache, und ich habe mich in meiner Schrift: Zur Gemmenkunde (Leipz. u. Darmst. 1834) ausführlich darüber zu erklären Gelegenheit gehabt. Da Herr Raoul-Rochette dieselbe zum öfteren anführt, so will ich einen Artikel berühren, worin er mir widerspricht, und hiermit einen von mir gehegten Zweifel seiner grösseren Erfahrung unterwerfen. Es ist unter Nr. 9, pag. 110—113, wo vom Lithoglyphen Allion die Rede ist, woselbst der Verf. Nr. 6 sagt: „On attribue à Allion la célèbre intaille dite cachet de *Michel-Ange*, de notre Cabinet des Antiques (woselbst ich diesen geschnittenen Stein selbst betrachtet), en supposant, que la figure du *pêcheur* exprime le nom de l'artiste Ἁλιεύς, pour Ἀλλίων, Creuzer, Zur Gemmenkunde p. 142 (ich bemerke nachträglich, dass ich von diesem berühmten Intaglio eine vielfach vergrösserte Zeichnung des Malers Karstens vor mir liegen habe). Suivant une autre opinion, l'auteur de cette pierre, *que j'ai quelque peine à regarder comme antique*, serait un artiste italien du 16 siècle, Maria da Pescia, qui l'aurait gravée d'après un dessein de Michel-

---

1) S. das Allgemeine p. 77—83; das Besondere, nämlich das räsonnirende Verzeichniss der Münzstempelschneider selbst, p. 83—99. Von diesen Münzen mit ihren Künstlernamen sind nun, theils in dem genannten Briefe an den Herzog von Luynes, theils im vorliegenden an Schorn, Abbildungen geliefert. Unter diesen letzteren verdienen jetzt ein geschnittener Stein und eine Münze von Syrakus, beide mit dem Namen Phrygillos, und eine Münze von Klazomenae, mit Theodotos, besondere Aufmerksamkeit, und der Verf. hat sie daher auch auf dem Titelblatte abbilden lassen. Man lese darüber nach p. 81—83, vergl. pag. 73, wobei Walz a. a. O. S. 391 f. dem Verf. unbedingt beitritt; Curtius dagegen (S. 163 a. a. O.) über die Identität des Stein- und Stempelschneiders Phrygillos noch Zweifel hegt.

Ange, et qui aurait fait allusion à son *nom*, dans la figure du *pêcheur*. Quoi qu'il en soit du véritable auteur de cette pierre, j'observe qu'il en existe une répétition avec quelques variantes, dans le recueil de Miliotti pl. LXI (vielmehr LXVI), où cette pierre est jugée d'un très-bon travail antique. Quant à *Allion*, je ne puis du tout admettre que ce soit un personnage problématique, comme le dit M. Creuzer, *Ueber die Gemmenkunde*, sur la foi de Gurlitt et de Goethe". Demnach wäre also, nach unserm Verf., an der Existenz eines Lithoglyphen Allion unter den griechischen Künstlern nicht zu zweifeln.

Zu pag. 129, Nr. 28. *Carpos* vergl. man: Minervini il mito di Ercole e di Iole. Napoli 1842, und meinen Katalog S. 62, Nr. 6. — Auch bei Miliotti, Nr. 111, ist das Sujet auf einer Gemme, mit der Aufschrift *TEYKPOY*, bezeichnet: Hercule et Iole.

Es folgt nun die grösste Abtheilung, die von pag. 159 bis zu Ende des Werks reicht:

§. III. *Artistes de toute profession, omis ou insérés à tort dans le Catalogue des anciens artistes.*

Ref. bemerkt auch zu dieser Abtheilung noch Einiges aus seinen Sammlungen. Zuerst muss auch ich das schöne Ergebniss, das unser Verf. aus einer jüngst auf der Athenischen Akropolis entdeckten Inschrift gewinnt, mit Herrn Curtius (S. 166) mit Lob erwähnen, dass nämlich der berühmte Maler und Bildhauer aus Athen Mikon ein Sohn des Phanomachos und nicht des Phanochos war (woraus Sillig und seine Vorgänger zu verbessern sind). — Zwischen Nr. 2 und 3 schalte man zum Artikel bei Sillig Catal. Artiff. p. 4 über den Maler Aetion ein: Ueber ihn vergl. Callimachi Epigr. 25 und Theocrit. Epigr. VII, 5. — Wenn Raoul-Rochette p. 243 aus meiner *Gemmenkunde* S. 145, nach Porphyr. vit. Plotin. cap. 1, den Porträtmaler *Carterios* im dritten Jahrhundert nach Chr. in sein Künstlerverzeichniss aufnimmt, so muss ich jetzt aus meiner Anmerkung zur gedachten Biographie

p. 88 ed. Oxon. bemerken, dass Junius in seinem Künstlerkatalog den Namen dieses Malers zwar angeführt, aber nicht, wie er verdiente, gewürdigt hat. — Zu pag. 251, Nr. 104 unter *Cleagoras* muss ich doch bemerken, ohne desswegen beistimmen zu wollen, dass schon Valckenaer in einer Nota mscr. auf dem Rande meines Exemplars des Junius, in der Stelle Xenophons, Anabas. VII, 8, 1 *ἐναίπια* vermuthet hatte. Diese Conjecturen müssen jetzt zum neuen Didot'schen Stephanus III, p. 1197 nachgetragen werden. Pag. 283, Nr. 139. Mit der Einführung des P. Clodius *'Dida* ist Junius p. 75 dem Herrn Raoul-Rochette zuvorgekommen.

Zu pag. 304, zwischen Nr. 160 und 161 muss ich Einiges über *Euander* einschalten. Sillig führt ihn pag. 103 so an: *Aulanius Euander*, sculptor et caelator Athenis natus, qui tempore *Octaviani Augusti* vixit". Darauf wird aus dem Scholiasten des Horaz Sat. I. 3, 80 die weitere Notiz mitgetheilt, dass M. Antonius ihn mit nach Alexandria geführt, von wo er unter den Kriegsgefangenen nach Rom gebracht, und dort viel bewundernswerthe Werke gefertigt; ingleichen aus Plin. XXXVI, 5, 4, dass er zu Rom einer Statue der Diana das Haupt aufgesetzt habe; wobei ferner auf Thiersch Epochen S. 98 (jetzt S. 303 f.) mit Recht verwiesen wird; woraus u. A. Heindorf zur angeführten Stelle des Horaz zu berichtigen ist. Wenn dieser Ausleger dieses Dichters ebendaselbst an den bei Cicero (ad familiar. XIII, 2) genannten (vergl. XIII, 21) *C. Avianus* Euander denkt, so ist diess unstatthaft, denn diess war ein Client des Rentiers (negotiator) M. Aemilius Avianus, und nach Epp. ad Famm. VII, 23 machte Cicero bei diesem Bildhauer oder Bildgiesser Bestellungen. Bei jenem ersteren Evander erregt aber der Name *Aulanius* Bedenken. Zwar lesen wir bei Gruter p. 762 Nr. 12 den Namen Aulann., woselbst aber Reinesius den Namen Avianus setzt. Aulianus kommt mehrmals auf Inschriften vor, und bei Cic. pro Sext. 4 Aulanus, woselbst aber Ernesti auch Aulianus vermuthet, und von Aulus ist dieser abgeleitete Namen regelrecht; von

aula aber bildet sich Aulicus. Da aber der andere Evander von seinem Patron den Beinamen Avianus angenommen hat, wie der gelehrte Freigelassene Ciceros dessen Hauptnamen Tullius, so sollte man erwarten, unser berühmter Toreut und Bildgiesser habe sich nach seinem Patron *Antonius* Evander genannt. — Doch diess Alles bei Seite gesetzt, so hatte er nun an Octavianus Augustus einen neuen Patron, und da dieser für seine dem Sieg bei Actium gewidmete Nikopolis auch Erzgiesser beschäftigte, so wird er gewiss auch *diesen Evander* dabei beschäftigt haben (vergl. Fragmentum Vaticanum Strabonis libri VII, Nr. 20). — Auf jeden Fall haben wir *zwei* Evander dem Verzeichnisse der Künstler anzureihen.

Zu pag. 318, zwischen Nr. 185—186, bemerke man, dass Rangabé, Antiquités Helleniques, Athen 1842, Nr. 33 aus einer Inschrift *HABAION* auf den Künstlernamen Habron (bei Sillig p. 222) unglücklich gerathen hat.

Zu p. 339, zwischen Nr. 218 und 219 glaube ich, in der Marburger Zeitschrift f. d. Alterthumswiss. 1843, S. 1077 f. und 1084 in der vielbesprochenen Stelle des Plinius XXX, 11, 40 bewiesen zu haben, dass diese Worte über die berühmte Malerin *Lala* so gelesen und übersetzt werden müsse: „Lala Cyzicena perpetuo virgo Marci Varronis *in iuventa* Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore, imagines mulierum maxime et *Neapoli anum* in grandi tabula: suam quoque imaginem ad speculum“ etc. „Lala von Cyzicus, niemals verheirathet, malte in M. Varro's Jugendjahren zu Rom sowohl mit dem Pinsel, als auch mit dem Griffel auf Elfenbein Bilder, besonders weiblicher Personen, und zu Neapel ein altes Weib auf einer gewaltig grossen Tafel; auch ihr eigenes Portrait nach dem Spiegel.“

Zu pag. 366, zwischen Nr. 257 und 258 liest Valckenaer zum Junius p. 130 ein Epigramm beim Athenäus XI, 782, B: *Γράμμα Πειρασίοιο τέχνα Μυός* κ. τ. λ., wodurch also der Toreute *Mys* als ein Magnesier bezeichnet wurde, sei es aus

Thessalien oder aus Ionien (s. Schol. Apollon. Rhod. I, v. 584), welches hier bloss bemerkt, aber keineswegs gegen neue Verbesserungen (s. Sillig p. 288) geltend gemacht werden soll.

Zu pag. 387, zwischen Nr. 280 und 281, Zusatz auch zu Sillig im Artikel vom Maler *Pauson* (p. 328): In der bemerkenswerthen Stelle Aristotel. Metaphys. VIII, 8 hiess es vorher: ὁ Πάσσωνος Ἑρμῆς, wo jetzt bei Brandis p. 187 Παύσωνος hergestellt ist, und so muss auch bei Themistius orat. de Praefect. XI, p. 40 ed. A. Mai geschrieben werden statt: πᾶσαν ὁμοῦ τὴν Πάσωνος τέχνην, vielmehr Παύσωνος. Der Fehler rührt von der neugriechischen Aussprache her.

Zu pag. 380, zwischen Nr. 285 und 286, muss der Name des Erzgiessers aus Eretria nicht Philesios heissen, wie die Herausgeber des Pausanias VII, 25, 6 schreiben, sondern Philesias, wie Valckenaer zum Junius p. 162 corrigirt.

Zu p. 402, zwischen Nr. 334 und 335: Auch Valckenaer zum Junius p. 199 schreibt *Simmias* statt Simon (vergl. Sillig p. 420, Preller ad Polemon. p. 110 und Leutsch und Schneidewin ad Zenob. Proverbb. p. 121).

Zu pag. 409, Nr. 346: C. Paetilius C. L. Strabo. Dieser Bildner in Metall würde mit dem Bildhauer bei Pausanias II, 23. 24 denselben Namen führen, nach einem Citate in der Abhandlung des Herrn E. Curtius a. a. O. S. 166. Es muss aber dort statt Στράβων geschrieben werden Στράτων. Uebrigens erfahren wir nun aus der dort citirten Inschrift, dass Straton wie sein Gehülfe Xenophilos aus Argos gebürtig waren. —

Soviel jetzt, um dem verehrten Verfasser die gebührende Aufmerksamkeit zu beweisen.



Zur

Münzkunde

der alten

Griechen und Römer.

I.

Einleitung.

Bekannt ist die Geschichte eines zwischen Ezechiel Spanheim und Marquart Gude in Rom vorgefallenen Streites über die Frage: ob die Epigraphik oder die Numismatik den Wissenschaften grössere Dienste geleistet, und der in Folge desselben eingegangenen Wette, dass jeder der Beiden seine Meinung, der erstere zu Gunsten der Münz-, der letztere zu Gunsten der Inschriftenkunde, praktisch durch ein Werk aus diesen zwei Alterthums-Wissenschaften verfechten wolle; wovon dann das von Spanheim herausgegebene Werk über die alte Numismatik und die von Gude nachgelassene Sammlung alter Inschriften die Doppelfrucht gewesen [1]).

Wir wollen jetzt nicht fragen, ob seit Gruter, Scaliger und Reinesius bis auf Boeckh, Letronne und Franz die Epigraphik Grösseres geleistet habe, als die Numismatik seit

1) S. I. Alb. Fabricii Bibliographia antiquaria p. 530, p. 784 ed. alter. — Es spricht nicht für die wissenschaftliche Richtung Mionnets, dass er, nachdem Ios. Eckhel in den Prolegomenen zur Doctrina Numorum veterum p. CLVI Spanheim's Werk: De usu et praestantia Numismatum, nach Gebühr gewürdigt hatte, in seiner Bibliothèque numismatique (Suppl. IX, p. 303) über Spanheim nicht Ein Wort sagt.

Goltzius, Erizzo und Orsini bis auf Sestini, Arneth und Streber, aber wir wollen daran erinnern, dass die Philologen, nachdem sie seit dem neunzehnten Jahrhundert der Inschriftenkunde so viel Aufmerksamkeit gewidmet und sie so erfolgreich angewendet haben, nun doch auch die alte Münzkunde wieder mehr, als bisher vergleichungsweise geschehen [1]), in den Kreis ihrer Studien hereinziehen sollten. Dazu auch meinerseits eine, wenn auch noch so geringe Anregung zu geben, wurde ich hauptsächlich durch die Betrachtung bestimmt, dass in neuester Zeit auch an die alt-classische Philologie von allen Seiten die Forderung wiederholt wird, sie solle der allgemeinen Menschen- und Völkergeschichte, deren Kenntniss heut zu Tage von jedem Gebildeten erwartet werde, förderlich zu sein trachten und überhaupt, wie alle Wissenschaften, so auch sie ihres Orts, in's wirkliche Leben eingreifen; denn, irre ich nicht, so ist es unter allen Alterthumswissenschaften gerade die Münzkunde, die vorzugsweise in allen ihren Theilen der bürgerlichen Gesellschaft recht viele *praktische Seiten* darbietet.

Um diese letzteren zu beleuchten, wurde ich vor etwa acht Jahren durch ein vaterländisches Ereigniss zu einer Abhandlung veranlasst, die ich hier unter Abschnitt II wiederum mittheile, aber diessmal für den Alterthumsforscher mit Quellenangaben und literarischen Nachweisungen ausgestattet, die damals für das grössere Publicum wenig geeignet schienen. Eben desswegen muss ich auch, dem jetzigen Zwecke gemäss, jener Abhandlung Einiges über den Gang der antiken Numismatik in neueren Zeiten, über die neuesten Bearbeitungen derselben, über die Epochen der Münzkunst der Alten und endlich über die neuesten wissenschaftlichen Systeme, wenigstens kürzlich andeutend voranschicken.

---

1) Obschon was die *neueste* Zeit auch von dieser Seite im Einzelnen Löbliches gebracht, keineswegs von uns verkannt wird.

Betreffend *den Gang und die Richtungen*, welche die antike Numismatik seit dem *Mittelalter* genommen [1]), so zeigte sich schon seit Petrarcha Aufmerksamkeit auf die Münzen, aber nur auf die römischen, und auch nur der römischen Sprache, Geschichte und Alterthümer wegen, und die Vervollständigung der *Kaisermünzen* erzeugte schon Fälschungen. Zunächst, aber doch beträchtlich später, sammelte man *Familienmünzen*, zuerst Sebastian Erizzo in der Mitte des 16. Jahrhunderts, woran sich am Ende desselben Orsini und später Patin, Vaillant und Morelli anschlossen. Auf die *griechischen* Münzen verwendete zuerst Goltzius seine Arbeiten in verschiedenen Werken.

Nun folgten die Sammler ganzer Reihen der römischen Münzen: Occo, Mediobarbus, Patin, Vaillant [2]). An die Kaisermünzen reihten du Fresne und nach ihm Banduri und Tanini die *byzantinischen* an. Mit den Münzen der *Colonien* und *Municipien*, sowie der Städte des *lateinischen Rechts* beschäftigten sich Vaillant und später Florez, dieser besonders mit den hispanischen; mit den *Assen* und Römergewichten Zelada [3]), und mit den etrurischen Casseri, Guarnacci und später Lanzi und Micali.

---

1) Vergl. ausser Jos. Eckhel, Prolegomena ad Doctr. Numorum vett., Chr. Gottl. Heyne Praefatio ad J. G. Lipsii Bibliothecam numariam Lips. 1801, theilweise, aber mit veränderter Ordouog und unvollständig, ausgezogen in Chr. Dan. Beck, Commeotarii Soc. philol. Lips. I. 2. p. 357 bis 360. —

2) Jean Foy Vaillant, der Vater der classisch-historischen Numismatik, zu unterscheiden voo seioem Sohne François Foy Vaillant, ebenfalls Numismatiker, aber dieser Wisseuschaft zu früh eotrissen (Ludw. Wachler, Geschichte der historischen Forschuog und Kunst, Göttingen 1816, II, 1, S. 39 ff., welches Werk für deo Eotwickeluugsgang der antiken Münzkunde io jeder Periode zu befrageo ist.

3) Neuerlich haben dieses Gebiet bearbeitet die Jesuiteo Marchi und Tessieri in der Schrift L'Aesgrave del Museo Kircheriano, Roma 1839. Avellino und Genarelli, La moneta primitiva — dell Italia, Roma 1843.

Den *griechischen* Münzen widmete man Anfangs bloss gelegentliche Aufmerksamkeit, wie z. B. Lucas Holstein, doch schon bestimmter Buonarotti. — Vaillant stellte zuerst im Jahr 1700 *die griechisch überschriebenen Münzen der römischen Kaiser und Kaiserinnen* erläuternd zusammen [1]. — Diess gab aber den Anstoss zum Sammeln und Studiren *der griechischen Königs-, Völker- und Städtemünzen* überhaupt; so dass heut zu Tag auf diesem Gebiete der antiken Münzkunde der Ruf der Archäologen und der Stolz der Sammlungen hauptsächlich beruht.

Um *Siciliens* antike Münzen haben sich verdient gemacht Paruta, D'Orville, Torremuzza und neuerlich mehrere italienische und auswärtige Archäologen; um die von *Lucanien* und *Bruttium* Magnan und neuerlich Luynes, Münter und Andere. Den *Königsmünzen* ward schon früh ein grosser Fleiss gewidmet; denen der Seleukiden und Ptolemäer von Vaillant, wie auch von demselben denen der parthischen, pontischen [2], bosporischen und bithynischen Dynastien. Was Erasmus Frölich in diesen Zweigen geleistet, haben Combe, Pellerin, Neumann, Eckhel, Männer von allgemeinen Verdiensten um diese gesammte Wissenschaft, vervollkommnet. Vor, neben und nach ihnen haben Barthélémy, Belley, Siegfried Bayer und Corsini die Münzen der Königsdynastien mit grossem Erfolg bearbeitet, denen sich Swinton, Dutens, Barthélémy,

---

1) Von welchem Werke mein Freund, der Professor Griesbaber in Rastatt, ein vom gelehrten Numismatiker Joh. Jacob Gesner mit vielen handschriftlichen Zusätzen bereichertes Exemplar in meine Büchersammlung gütigst niedergelegt hat.

2) Welche Aufschlüsse wir durch reiche Münzschätze aus Indien und den Gränzländern über die Baktrischen Königsdynastien neuerlich gewonnen haben, wird im Verfolg besonders besprochen werden; hier nehme ich Gelegenheit, an die Schrift eines unserer Schüler zu erinnern: De *Zadriade*, Armeniae minoris rege primo eiusque de stirpe ad numi inediti et scriptorum antiquorum fidem exposuit Guido *Sandberger* Francof. ad M. 1840.

Falbe, della Marmora u. A. in Betreff der phönicischen und punischen, und hinsichtlich der ägyptischen Kaisermünzen Zoega angeschlossen haben. Um die ebräische und samaritanische Münzkunde haben sich Reland, Franz Perez Bayer und die beiden Tychsen verdient gemacht, um die kufischen J. G. Adler, Silvestre de Sacy u. A.

Aber später, als man hätte erwarten sollen, folgte die *kritische* und *systematische* Behandlung der alten Münzkunde; zuerst die Sichtung der ächten von den unächten, der mehr oder minder verfälschten, oder der unrichtig erklärten antiken Münzen. Die *Münzkritik* begründete Vaillant, dem später Beauvais folgte; doch erst Neumann und Eckhel haben sie vervollkommnet. In der *Münzauslegung* und allseitiger *Anwendung* steht zuerst Ezechiel Spanheim oben an [1]). Um die numismatische *Geographie* haben sich neuerlich Sestini und Strozzi [2]) verdient gemacht; jedoch der Baumeister des gelungensten *Systems der gesammten alten Münzwissenschaft* ist Joseph Eckhel.

Wenn hierauf Heyne eine numismatische *Mythengeschichte* und eine numismatische *Kunstgeschichte* als noch unerfüllte Wünsche bezeichnet, so wird sich, obschon noch nach vierzig Jahren ein gelehrter Archäolog (S. 124 im 100. Band der Wiener Jahrbb. d. Lit. 1842) diese Wünsche wiederholt hat, doch aus unserm Abschnitt II. und III. ergeben, dass sie jetzt guten Theils, wenn gleich nicht in besonderen Büchern unter obigen Titeln, bereits in Erfüllung gegangen.

---

1) Theils durch seine europäischen Reisen, theils durch die Sammlungen in Heidelberg und Berlin, wo ihm Lorenz Beger zur Seite stand, praktisch vorbereitet. S. des Letzteren ziemlich seltenen Thesaurus Palatinus, Heidelbergae 1685, und Thesaurus Brandenburgicus, Colon. March. 1696 — 1700.

2) S. des ersteren Claves generales geograph. numismat. und des letzteren Quadro di Geografia numismatica. Firenze 1836.

Eine *Uebersicht sämmtlicher vorhandener antiker Münzen* versuchte zuerst J. Jacob Gesner, und hat seitdem Christoph Rasche unendlich weiter gefördert.

Die *Literaturgeschichte der Numismatik* haben Anselm Banduri in der Bibliotheca numaria, J. Chr. Hirsch in der Bibliotheca numismatica, Jos. Eckhel in der Doctrina numorum veterum und J. G. Lipsius in seiner Bibliotheca numaria bearbeitet.

Bei dem grossen nnd allgemeinen Aufschwunge, welchen die Münzkunde, auch die des Alterthums, seit Anfang dieses Jahrhunderts genommen, ist diese Wissenschaft ungemein gefördert, aber andererseits dem Philologen, der sie in Anwendung bringen will, eben dieser Ausbreitung wegen, in demselben Maasse erschwert worden. Man denke nur, was in Italien seitdem bis auf Sestini, den noch lebenden Avellino und dessen gelehrte Zeitgenossen geschehen ist; was in Frankreich bis auf Letronne und Raoul-Rochette, die uns fast alljährlich noch mit den Früchten ihrer Arbeiten beschenken; was in England bis auf den jüngst verstorbenen James Millingen [1]) und Edward Cardwell; und welche Fortschritte jene Wissenschaft unter uns Deutschen selbst bis auf Arneth, v. Steinbüchel und v. Streber gemacht hat. Sind doch in den gedachten Ländern mehrere numismatische Zeitschriften nöthig geworden, in Italien die archäologischen Bulletinos, Annalen und Memorien; in Frankreich die Revue numismatique von Cartier und de la Saussaye; in England das Numismatic Journal und in Deutschland endlich die numisma-

1) Dessen Verdienste ein sehr kundiger Referent neulich in der Augsb. Allgemeinen Zeitung 1845, Beilage Nr. 305, gründlich gewürdigt hat, nur hätte die Einseitigkeit und der Mangel an Tiefe, die diesem Briten, wie mehreren seiner heutigen Landsleute anklebt, nicht verschwiegen werden sollen. Ueber des Andern Lectures on the Coinage of the Greeks and Romans s. man the Quarterly Review 1843.

tischen Zeitschriften, welche in Hannover, Weissensee und Berlin erscheinen.

Wäre es unter diesen Umständen nicht wünschenswerth, ein deutscher Philolog lieferte uns einen bündigen Auszug aus Eckhels Doctrina numorum veterum, ausgestattet mit Anmerkungen und Nachträgen, worin die wichtigsten Berichtigungen und Bereicherungen, welche die antike Numismatik seit Ende des vorigen Jahrhunderts gewonnen hat, enthalten wären? [1])

Denn Eckhel ist doch der Schöpfer der antik-numismatischen Wissenschaft, und so nennt ihn der von mir mehrmals angeführte gelehrte Referent, der sich über die zwei neueren *Anordnungen*, von *Eckhel* und von *Neumann*, auf folgende Weise erklärt: „— Die geographische Tabelle des Herrn Arneth gibt die Ordnung an, nach welcher er die griechischen Münzen des k. k. Kabinets gelegt hat. Es ist die Ordnung *Eckhel's*, welcher, *Pellerin's* Andeutungen aufgreifend und auf seiner Reise um die alte Welt dem *Cellarius* folgend, sein lichtvolles geographisches System aufstellte, als dasjenige, dem man noch die meiste Consequenz zugestehen kann. Eckhels Nachfolger, *Franz Neumann*, veränderte die Anwendung des *geographischen* Princips und suchte damit das *chronologische* zu verbinden, allein er sah sich, weil ihn diess mehr als einmal verliess, unwillkürlich wieder nur zum ersteren mehrfach zurückzukehren genöthigt. Er ging von *Aegina*, der angeblich ersten Münzstätte [2]) aus." Es werden darauf eine Uebersicht dieses Neumannischen Systems, aber auch

1) Ich darf meinen Lesern vorläufig ankündigen, dass Herr Bibliothekar Döll, Aufseher des Grossherzoglichen Münzkabinets in Karlsruhe, sich zu diesem schweren, aber höchst verdienstlichen Unternehmen entschlossen hat.

2) Ephorus ap. Strabon. VIII. pag. 248 Tzsch., vergl. K. O. Müller, Aeginetica p. 57 sqq., p. 89 sqq., Ephori Fragg. ed. Marx p. 161 sq. Marmor Parium Nr. 45, p. 546 ed. Car. Müller., vergl. unten Abschn. II, mit Anmerk. 6. *Cr.*

die triftigen Gründe angegeben, warum es verlassen und das Eckhelsche wieder an dessen Stelle gesetzt worden [1]).

Epochen der Münzkunst bei den Griechen und Römern sind in neuerer Zeit verschiedene angenommen worden. Eckhel nämlich nahm bekanntlich fünf an, von den ersten Incunabeln des Münzwesens bei den Griechen bis zu dessen Verfall unter dem Kaiser Gallienus [2]). Stieglitz fügte, zur Erläuterung der alten Kunst aus Münzen, noch eine sechste hinzu, von Gallienus bis Arcadius [3]). Nach ihm hat Ponce in demselben kunstgeschichtlichen Gesichtspunkt folgende sieben Epochen angenommen, die ich, da die Schrift desselben wenig bekannt geworden, zum Schlusse mit seinen eigenen Worten hier angeben will [4]):

Pag. 15:	I. Époque.		Enfance de l'Art. (De l'an 895 à l'an 550, avant l'ère vulgaire.)
„ 21:	II.	„	Progression de l'Art. (De l'an 550 à l'an 450.)
„ 25:	III.	„	Perfection de l'Art. (De l'an 450 à l'an 359.)

1) Welches mit Spanien beginnend, über Gallien, Britannien, Deutschland, Oberitalien gegen Grossgriechenland, Sicilien u. s. w. fortschreitet. S. über beide Anordnungen den Referenten in dem 100. Band der Wiener Jahrbb. d. Lit. S. 131, woraus ich obige Textesstelle entlehnt habe, und A. v. Steinhüchel im Abriss der Alterthumskunde S. 101 und über die Becker'schen Münzstempel S. 41 ff. Letzterer befolgt das Neumannische System, und meines Bedünkens wäre dem künftigen Epitomator der Eckhel'schen Doctrina Numorum zu rathen, auch von jenem eine Uebersicht zu geben.

2) S. Doctr. numm. vett. I. Prolegg. p. CXXXII sqq.

3) S. dessen Einrichtung antiker Münzsammlungen, Leipz. 1809 und desselben Archäologische Unterhaltungen II, S. 77—92.

4) Essai sur le Classement chronologique des Médailles Grecques, à Toulon 1826. Der einsichtsvolle Verf. dieser kleinen gehaltreichen Schrift hat seinen Namen unterdrückt, welchen ich um so mehr an's Licht zu ziehen mich für verpflichtet halte.

II.

Rückblick auf praktische Seiten

des

antiken Münzwesens[1].

Der eben jetzt zu Stande gekommene Verein deutscher Regierungen über das Münzwesen veranlasste einen Alterthumsfreund, auf die monetalen Zustände und Verhältnisse der Griechen und Römer zurückzublicken. Es sei ihm gestattet, einige Ergebnisse seiner Betrachtungen ohne viele gelehrte Beiwerke ganz anspruchlos hier mitzutheilen. Die Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten werden dem Kenner von selbst einleuchten.

Das Geld hatte bei den Chinesen im Laufe der Zeit sehr verschiedene Namen. Es hiess: Metall, Quelle, Zeug (Kleidungsstoff) und Schwert. Wir neueren Europäer könnten es auch Intelligenz nennen, und überhaupt, um seine Beziehungen zu erschöpfen, noch manche andere Benennungen ersinnen, obschon jene chinesischen für den nachdenkenden beziehungsreich genug sind. Wir haben hauptsächlich griechische und römische Zustände zu erwägen vorgenommen, und, weil bei

---

1) Zuerst gedruckt in der deutschen Vierteljahrsschrift Heft II, Stuttgart 1838.

den klassischen Völkern die Münzstücke das einzige und allgemeine Vorstellungszeichen alles Werthes waren, was sie in neuerer Zeit in so ausgedehntem Sinne keineswegs sind, so unterscheiden wir zuvörderst zwischen *Geld* und *Münze*. Jenes ist *jedes* Vorstellungszeichen des Werthes der Dinge; *letztere* repräsentirt den Sachwerth nur unter drei Eigenschaften: als Metall, unter öffentlicher Autorität, und mit bestimmtem Schrot und Korn. Jene Scarabäen (Käfersteine), wie man sie aus einheimischen Felsarten oder aus Steingut in den ägyptischen Grabstätten zu vielen Tausenden findet, können unter den Pharaonen Geld gewesen sein, da Münzen jener Periode nicht gefunden werden, und jene in den Mumienkästen vorkommenden Goldplättchen nicht als Münze betrachtet werden können; eben so wie die Cowris (Kauris), d. h. jene Muschelarten, in ganzen Schiffsladungen eingeführt, in Guinea und unter Negerstämmen die Stelle der Scheidemünze vertreten, eben so wie Zeuge ehemals in China, und Baumwollenzeug in gewissen Provinzen von Peru, und Theeballen in der Mongoley. Ich verweile dabei eben so wenig, wie bei dem ältesten Tauschhandel in Naturalien, besonders in Vieh, wovon das A. Test. wie Homer, so wie die griechische und italienische Sprache so manche Spuren aufbehalten haben; noch bei jenem Zuwägen der Metalle, womit civilisirte und Verkehr treibende Völker der alten Welt sich viele Jahrhunderte beholfen haben, und berühre nur jenen Uebergangspunkt, nämlich die von phönizischen Kaufleuten eingeführte Gewohnheit, Metallstücke mit eingeprägten Zeichen ihres Werthes im Handel zu gebrauchen. Von der späteren Menge *phönizischer Münzen* gibt eine neue Schrift des Cavaliere della Marmora [1]) über die auf den Balearen gefundenen Geldstücke dieses Volkes, auf zwei Tafeln, und von der Ausbreitung

1) Saggio sopra alcune *Monete Fenicie* delle isole Baleari del Cavaliere Alberto *della Marmora*. Torino 1834, mit zwei Tafeln. — Von jenem eingeprägten Werthzeichen der Phönizier spricht Alkidamas Rh. Grr. Vol. VIII,

seines westlichen Handels die beigefügte, die Küstenländer von Tarsus in Cilicien bis nach Cadix in Spanien darstellende Karte eine anschauliche Vorstellung; und die *punischen Charaktere* auf den edelsten Münzgeprägen der griechischen Städte Siciliens sind sprechende Denkmale der langen Dauer der Herrschaft ihrer Colonien, besonders der karthagischen, über die schönsten Länder des süd- und westlichen Europa [1]).

Die ältesten Gold- und auch wohl Silbermünzen scheinen bei den *Lydern* geprägt worden zu sein, und zwar zu einer Zeit, als Griechenland an Gold noch sehr arm war. Den hohen Werth, den man auf die nach dem König Krösus genannten Goldstücke legte, beweist der Vers eines griechischen Dichters, der, um einen Mann von ächtem Schrot und Korn, wie wir sagen, zu bezeichnen, ihn mit den Croesii, d. h. mit den Goldstateren des Krösus vergleicht [2]). Zunächst darauf liess der Perserkönig Darius, des Hystaspes Sohn, aus feinstem Golde *Dariken* schlagen, deren Gewicht von griechischen Königen, Philipp, Alexander und Lysimachos, beibehalten wurde, wie man sich noch heute überzeugen kann. Dass der persische Statthalter von Aegypten Aryandes sie in feinem Silber nachprägen liess, kostete ihm, auf des Darius Befehl, das Leben [3]). Der jetzige Statthalter desselben Landes, Mehemed

---

p. 75 Reiskii, wie Steinbüchel, Abriss der Alterthumskunde S. 95 diese Stelle erklärt. — Auf dieses gehaltreiche Buch, so wie auf desselben gelehrten Archäologen andere Schrift: Die Becker'schen falschen Münzstempel, Wien 1836, muss ich im voraus überhaupt verweisen.

1) In den Mémoires de l'Academie des Inscriptions Tome XV partie seconde hat M. de Saulcy zwei Abhandlungen geliefert, enthaltend: Des recherches sur la *numismatique punique.*

2) — *Κροισείων αἱρετώτερον στατήρων.* (Plutarch. politt. praeceptt. pag. 823, pag. 296 Wyttenb., vergl. Herodot. I. 94. p. 239 ed. Baehr et Creuzer mit der Anmerk.).

3) Herodot. IV. 166, vergl. Böckh, Staatshaushalt. der Athener I. 1, Seite 23. —

Ali, prägt dagegen schon lange ungestraft Münzen in allen drei Metallen. Dürfen wir obigen chinesischen Namen unsere Bedeutungen unterlegen, so war dieses Persergeld recht eigentlich ein Schwert. Mit Anspielung auf das den Dariken eingeprägte Bild eines Bogenschützen sagte der Spartaner Agesilaos: er werde durch dreissigtausend Bogenschützen vom Perserkönig aus Asien vertrieben, weil die damit bestochenen Volksführer ihn nöthigten, von seiner asiatischen Siegesbahn nach Europa zurückzukehren [1]. — Diese Dariusd'or waren damals auch der Sold der Truppen; dann wurden sie auch zuweilen in *Cyzicenern* bezahlt. Diese Goldstateren, von der kleinmysischen Stadt Cyzikus genannt, und oft sehr alterthümlichen Gepräges in den Sammlungen vorkommend (einerseits ein Löwenkopf mit aufgesperrtem Maule, andererseits ein eingeprägtes Quadrat — quadratum incusum —), waren eine der gangbarsten Geldsorten in Griechenland, Kleinasien und im Pontus, und haben sich lange im Cours erhalten, dass Einige sogar den venetianischen Zecchino davon haben herleiten wollen. Dass Geld eine Waffe sei, hat sich übrigens in Griechenland wiederholt erwiesen. So besoldeten z. B. die Arkadier ihre Truppen aus den Tempelschätzen von Olympia, über welchen Ort sie eine Zeit lang herrschten [2]; und wozu die Phokier das Gold des Tempels zu Delphi angewendet haben, daran brauche ich nicht erst zu erinnern.

Stempelten die Phönizier ihre Metallmassen, so bedienten sich auch die älteren Griechen in Silber, Erz und Eisen eines sogenannten Stabgeldes, woher der Obolus seinen Namen

1) Plutarch. Apopthegmm. Lacon. XL. p. 211, 841 sq. ed. Wyttenb. Vergl. meinen Katalog einer Privatantikensammlung S. 17, Nr. 150, und über die Goldstateren von Cyzicos ebendaselbst S. 15, Nr. 138. — Aber Zecchino kommt nicht von Cyziceous, sondern von zecca, das Münzhaus und das Zechenhaus beim Bergbau; s. Adelungs Wörterb. V. 1, Seite 342 f.

2) Eckhel, D. N. V. Tom. II, p. 293, vergl. K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst §. 129, S. 129, Nr. 2, zweit Ausg.

erhielt. Erst kurz vor der ersten Olympiade (895 vor Chr. Geb.) soll *Pheidon*, König von Argos, auf der Insel Aegina Münzstücke in Silber haben schlagen lassen [1]). Die Römer erhielten ihre erste Münze mit dem Schatzungs- und Steuerwesen unter Servius Tullius, schwere Erzstücke, deren Masse allmählig verringert ward. Ganz schwere Erzstücke waren auch bei den Etruskern in Gebrauch gewesen, wie z. B. die sogenannten *Dupondien von Volterra* [2]) in unsern Sammlungen. Silber ward erst 269 vor Chr. in Rom geschlagen und Gold im Laufe des zweiten punischen Krieges, 207 vor Chr. Geb., weil die Römer jetzt den Sold der Truppen oft in grösseren Summen und weiteren Entfernungen zu versenden hatten. Daneben waren *eiserne Münzen* bei einigen griechischen Völkern im Gebrauch aus verschiedenen Ursachen; bei den Spartanern, aus alter, strenger dorischer Sitte, während der Staat alleiniger Besitzer der edlen Metalle blieb; bei den Byzantiern aus Noth und bloss zum inneren Verkehr (Silber ward zum Handel auswärts und zum Kriege verwendet), und bei den Klazomeniern statt der Schuldscheine, so dass bei ihnen das Eisen unser Papiergeld vertrat [3]).

---

1) Derselbe münzte auch in Korinth, erfand ein System von Maass und Gewicht, das man das Aeginäische nannte; s. Böckh metrologische Untersuchungen S. 42, 76 f., 94, 282, vergl. Pheidon von Argos in H. Weissenborn's Hellen. I. S. 1—82, vergl. K. O. Müllers Handbuch d. Archäol. S. 77 f., zweit. Ausg.

2) Mit der Aufschrift Folathri, s. Raoul-Rochette, Journal des Savants 1841, p. 180 sq. und ebendaselbst über die Grosserzstücke von Tuder mit dem schlafenden Wolf oder Hund p. 141 und über beide Böckh a. a. O. S. 378, — beide in einer Heidelberger Privatsammlung befindlich, s. Katalog einer Privatantikensammlung mit Nachweisungen von Friedr. Creuzer. Leipzig und Darmstadt 1843, Seite 3, Nr. 4 und 5.

3) Die Spartaner sollen auch lederne Münzen gebraucht haben (Seneca de benef. lib. V, cap. 14. Vergl. überhaupt Eckhel D. N. V. II, p. 278 sq., und Böckh, Staatsh. der Ath. II, S. 134. — Auch den Karthagern werden Ledermünzen beigelegt (Aristid. Orat. Platon. II, p. 145,

Ueberblicken wir nun jene Massen der griechischen Münzen von ihrem Ursprunge bis zum Erlöschen, so haben wir von jenem Pheidon bis auf den Kaiser Gallienus, unter dessen Regierung das griechische Gepräge zu verschwinden anfängt, eine Zeitperiode von mehr als *tausend Jahren* [1]). Sämmtliche antike Münzen aber, in welch' verschiedenen *Grössen* stellen sie sich nicht dem Auge dar, von jenen schalengrossen, schweren Pfunderzen der etrurischen und römischen Fabriken und den grossen Medaillons aus verschiedenen Zeiten durch alle Stufen herab bis zu jenen niedlichen *Quinaren* der römischen Geschlechter und zuletzt bis zu den nur *erbsengrossen* Silber- und Goldstückchen von Thasos und Kyrene? [2]) Und welche Abstufung *in künstlerischem Betracht!* Von Incunabelstücken anzufangen, so zeigen sie auf ihrem flachen Revers eine Vertiefung, d. h. den Eindruck eines die Münze beim Prägen auf dem Ambos oder in der Zange festhaltenden Vorsprungs (das sogenannte quadratum incusum, das aber sehr verschiedene Veränderungen zeigt und z. B. windmühlenflügelförmig wird); auf der convexen Vorderseite mehrentheils Thierbilder mehr oder minder roh, jedoch kräftig gezeichnet, wie die Land- und Seeschildkröte auf den Silbermünzen von Aegina, der Delphin auf denen von Messana, nicht zu gedenken der rohen Karrikaturbilder des Satyrs und der Nymphe auf denen von Thasos, die gleichwohl in barbarischen Fabriken nördlicher Nachbarländer Nachahmung

---

vergl. Eckhel D. N. IV. 137, woraus Dumersan, Essai sur la Science de Medailles p. 13 zu berichtigen ist, vergl. jedoch p. 17). Uebrigens blieben die Karthager bei dem alten Gebrauch, die Metalle auszuwägen; was von einem so grossen Handelsvolk zu verwundern ist.

1) Vergl. Essai sur le Classement chronologique des Médailles Grecques à Toulon 1826 p. 3—40.

2) S. die Nachweisungen in meinem Antikenkatalog S. 8, Nr. 64 bis 66 und S. 17, Nr. 160.

fanden [1]. Schreiten wir von da fort zum Grosssilber von Akanthos, mit dem einen Stier niederwerfenden Löwen und mit andern Thierstücken, z. B. auf den Münzen von Mende, so fällt die grossartige charaktervolle Zeichnung der Typen auf, mit einer gewissen Härte verbunden; bis sie im Verfolg neben dem Alterthümlichen das Zierliche erreichen. Es folgen die trefflichen Arbeiten der italisch-griechischen, besonders der sicilischen *Münzgraveurs*. Ich nenne nur die Grosssilbermünze von Agrigent mit den auf einem Haasen sitzenden zwei Adlern, mit der Heuschrecke, dem Seekrebs und andern Nebenbildchen. Kann wohl das thierische Leben in seinen verschiedenen Erscheinungen geistreicher aufgefasst, ausdrucksvoller und schöner zugleich dargestellt werden? Ferner die Silbermünze von Catana mit dem sprechenden Haupte des anmuthsvollen Apollo, die von Velia mit dem Pallaskopf und schreitenden Löwen, die von Thurium mit dem kräftig-schönen Minervenhaupt. Welch ein Abstand von jenem seelenlosen seltsamen Pallaskopfe der altfränkischen Tetradrachmen von Athen! Nun aber vollends jenes wundervolle schilfbekränzte Haupt auf den Grosssilberstücken von Syrakus, mag diese Jungfrau nun Arethusa Artemis, Persephone oder Sikelia selbst genannt werden. In letzterem Falle würde diese Gestalt zu jenen glücklichen *Personificationen von Ländern und Oertern* gehören, wovon die Münzkunde so herrliche Beispiele zeigt, wie in den Figuren der Aetolia, Asia, Afrika, Bithynia und Hispania. Jene sicilischen und italisch-griechischen *Münzstempelkünstler* waren hinter ihren Vorarbeitern, den Steinschneidern, in keinem Stücke zurückgeblieben, weder in der Auffassung der Natur und in treffender Behandlung des Symbolischen, noch in Verfeinerung der Technik, und so waren denn auch Männer wie Kimon, Eukleides,

1) S. Eckhel D. N. V. I. p. 187 und p. 219 sq., vergl. K. O. Müller, Handb. d. Archäol. d. K. I. §. 98, S. 77 ff. zweit. Ausg., und meinen Antikenkatalog S. 6 ff., S. 11 ff.

Euänetos und Andere von Syrakus, Kleodoros von Velia nnd Andere von andern italischen Städten eben so wohl berechtigt, ihre Namen den von ihnen gearbeiteten Münzstempeln einzugraben, wie die Lithoglyphen Solon, Pyrgoteles und Dioskurides ihren Gemmen oder Cameen (*siehe hierzu Nachtrag I*). Dass aber auch die Künstler anderer griechischen Länder den eben genannten nahe gekommen oder sie erreicht haben, beweisen unter andern die herrlichen Münzen von Thessalien, Lesbos, Kos und Kreta. Auf den Silbermünzen von *Opus* in Lokrien beurkundet das edle Haupt der Ceres auf der Vorderseite und noch mehr auf der Rückseite die jugendliche Gestalt des mit Schild und Schwert in den Kampf stürzenden Heros das Werk eines Künstlers ersten Ranges — ein Werk, das an die lebendige und geistreiche Schilderung erinnert, die uns ein alter Autor von einem ähnlichen *Gemälde des Theon* geliefert; ein Werk endlich, das dem Marmorbilde des borghesischen Helden an die Seite gestellt werden kann. Diesen Arbeiten reihen sich an die Silberdenare Philipps von Makedonien mit dem zierlichen Haupte des Apollo und mehrere Münzen Alexanders des Grossen und seiner Nachfolger, namentlich die des Lysimachos, welche letztere den ausdrucksvollen Kopf jenes Königs in geistreichster Auffassung darstellen.

Mit dieser Erwähnnng von Götter- nnd Heroengestalten befinden wir uns auf dem *mythologischen Gebiet.* So wichtig nun aber die antiken Münzen als Denkmale der Götterlehren und der Culte sind, so will ich doch diese Seite für jetzt unberührt lassen, und den deutschen Leser nur erinnern, dass Herr Thomas Burgon im Septemberheft des Numismatic Journal (London 1836) über die auf antiken Münzen erscheinenden Symbole, Gottheiten, heilige Oertlichkeiten, Stiftungsscenen und Cultushandlungen Bemerkungen angefangen hat, welche grosse Aufmerksamkeit verdienen. Ich hebe nur aus, dass die Münzen auch auf diesem Gebiete von verhältnissmässig grössester Bedeutung sind, indem sie den Rang *öffentlicher*, *unter Staats-*

aufsicht ausgegebener Documente behaupten, mithin die Bürgschaft mit sich bringen, dass die ihnen aufgeprägten religiösen Personen und Gegenstände nicht Ausgeburten individueller Vorstellungen oder abergläubischer Idiosynkrasien sind, sondern dass sie nur das Allgemeine zeigen, d. h. was im religiösen Bewusstsein eines ganzen Volkes oder doch einer Gemeinde lebte und wirksam war [1]).

Aber besondere Erwähnung verdienen die *Cultusorte*, d. h. diejenigen Oertlichkeiten oder Städte, die einen berühmten, vielbesuchten Tempel hatten. Seitdem die alte Welt geprägte Münzen hatte, sind solche Orte als Depositäre von Schätzen aller Art, insbesondere aber auch von baaren Geldsummen zu betrachten. In griechischen Landen müssen hier besonders genannt werden: Samos, Ephesos, Delphi und Delos. Ueber das Vermögen dieser Heiligthümer geben uns theils die alten Schriftsteller Notizen, theils liefern uns die Inschriften mehr oder minder vollständige Inventarien. So besitzen wir z. B. eine von Böckh (dem wir überhaupt die meiste Belehrung über das Geldwesen theils schon schulden, theils noch schulden werden) (*s. hierzu Nachtrag II*) erläuterte Inschrift über das Vermögen des Apollinischen Heiligthums auf Delos. Auch wurden *Schuldverschreibungen* in Tempeln niedergelegt, wenn heilige Kassen Gläubiger waren. Ob aber solche Heiligthümer ordentliche Banken nach heutiger Einrichtung gewesen, wie neuerlich der französische Schriftsteller Herr Blanqui hat behaupten wollen, überlasse ich billig den Gelehrten vom Fach zu entscheiden; bemerke jedoch, dass man sich hüten muss, die antiken Einrichtungen und Verhältnisse den unsrigen allzusehr analog vorzustellen; wie

1) Seitdem haben Arneth, Avellino, Gerhard, O. Jahn, Panofka, Raoul-Rochette, Fr. Streber, de Witte und Andere von der Münzkunde für die *Mythologie* mannigfaltigen Gebrauch gemacht. Da ich selbst aber in meiner Symbolik und Mythologie, besonders dritter Ausgabe, diese Seite in vielen Punkten berühren musste, so glaubte ich sie hier weniger berücksichtigen zu dürfen.

denn z. B. die alten Griechen auch keine *Wechsel* hatten, wesswegen auch Verbote der Geldausfuhr bei ihnen nicht wohl statt finden konnten. Dass ungeheure *Geldmassen* in manchen *Tempelorten* Vorder- und Mittelasiens zusammengeströmt sein mögen, lässt sich aus Erzählungen der Geschichtschreiber schliessen; wie zu Sardes in Lydien, zu Babylon, zu Zela im Pontus beim Tempel der Anaïtis. Hierarchische Reichthümer und Würden, verbunden mit ansehnlichem Grundbesitz und mit Schaaren von Tempelknechten, zeigen sich in den beiden Komana in Kappadokien und im Pontus. Dass in dem fernen Abendlande ähnliche kolossale Verhältnisse vorkommen, darf uns bei den notorischen Niederlassungen der Phönizier auf Europas Süd- und Westküsten nicht Wunder nehmen. Namentlich hatte das Erycinische Heiligthum der Venus auf Sicilien (*s. hierzu Nachtrag III*) nicht bloss bedeutende Schätze und Grundstücke, ingleichen Tempelsclaven und Sclavinnen, die sehr oft durch Erlegung von Geld sich aus ihrem Dienste löseten, sondern auch freie, oft sehr begüterte Personen beider Geschlechter, die der Göttin dienstpflichtig durch Bezahlung einer Geldsumme sich ein für allemal von den mitunter beträchtlichen Kosten des Cultus loskauften, und von da an Freigelassene jener Gottheit genannt wurden. Man kann sich vorstellen, welche Münzmassen sich auf diese Weise in solchen Tempeln anhäufen mussten.

Das pontische Komana hatte daneben noch den Vortheil, ein Mittelpunkt des *Handels* nach Armenien zu sein, womit sich unserer Betrachtung eine neue Aussicht öffnet. Die Stadt Mazaka in Kappadokien hatte auch einen namhaften Cultus, einen heiligen Berg, welcher, nach dem Ausdruck eines griechischen Autors, den Einwohnern Gott, Eid und Bild war (sie pflegten bei ihm zu schwören und stellten den Genius des Berges bildlich dar); das sehen wir auf einigen griechischen Münzen dieser Stadt, auf denen sie den Namen Eusebia (die Fromme) führt; weit mehrere hat sie aus der Kaiserzeit

geliefert von Tiberius an bis auf den Trebonlanus, unter ihrem damaligen Namen Cäsarea. Aber dass aus dieser Periode sich nicht nur eine ganze Masse von Silbermünzen, sondern auch Goldmünzen vorfinden, was bei griechischen Städten, zumal der Binnenländer, sehr selten, ja in Betreff der goldenen beispiellos ist, — diese auffallende Erscheinung lässt sich nicht aus dem Cultus, sondern einzig daraus erklären, dass Cäsarea (wie Herr v. Steinbüchel sagt) so in der Mitte aller *Handelszüge* von ganz Hinterasien und Indien mit Vorderasien und Europa gelegen war, dass es der Fluthen des Meeres nicht bedurfte, um hier die Masse des Reichthums aufzuhäufen, welcher sich in diesen Münzen ausspricht, und das nothwendige Ergebniss eines so unermesslichen Verkehrs sein musste. Diess hängt mit einem Hauptsatze Neumann's zusammen, den uns dessen hochverdienter Schüler, der ebengenannte Archäolog, mit folgenden Worten berichtet: *„Silbermünzen habe man in der Regel nur von jenen alten griechischen Städten, die am Meere lagen (s. hierzu Nachtrag IV).* Was das heisse, ein Stapelplatz für Waaren, die ganze Wichtigkeit eines Seehafens mit den herrlichen Früchten vermehrten Handelsverkehrs, wie so viel sicherer und schneller als auf die mühevollen Arbeiten des Bergmanns die edlen Metalle überall auf den Ruf des wahren Kaufherrn hervorquellen — das Alles wird in dieser einen Bemerkung ersichtlich. Die Küstenschifffahrt der Alten erklärt, wie es so viele, zum Theil ganz nahe gelegene Seehäfen geben konnte, die sich gleichzeitig eines zahlreichen Zuspruchs erfreuten, im Gegensatze zu dem, was in unsern Tagen der Fall ist, wo, bei der Vervollkommnung der Schifffahrt, einzelne Hauptpunkte, die andern übervortheilend, in sich alle Richtungen des Handels vereinigen, und die Schiffe nur diesen in möglichst geraden Linien zustreben.“ Doch traten auch in der alten Welt einzelne Handelsplätze vor allen andern hervor, wie z. B. *Athen,* dessen Münzen, namentlich die silbernen, in Griechenland, Kleinasien und besonders in den Küstenländern des schwarzen

Meeres Jahrhunderte lang im Umlauf waren und eine *allgemein beliebte Währung* bildeten. Daraus lassen sich mit Wahrscheinlichkeit zwei sonderbare Erscheinungen erklären: zuvörderst, warum mehrere kretische Städte, wie Kydonia, Gortyna, Hierapytna, Silbermünzen genau auf das Gepräge der Grossmünzen Athens aus demselben Metalle prägten, nämlich damit ihr eigenes Geld in dem weiten Umfang des Athenischen Handelsgebietes Aufnahme und gleiche Geltung gewinnen sollte; worin sie sich auch keineswegs verrechnet hatten. Sodann erhält die sonst unerklärbare Sonderbarkeit dadurch Aufschluss, dass die *Athenischen Münzen unverrückt* auch in jenen Perioden, worin Athen allen andern hellenischen Städten es in allen bildenden Künsten zuvorthat, ihr herkömmliches, *altväterisches Gepräge* beibehielten, während andere und geringere griechische Orte schöneres Geld schlugen; nämlich weil die ganze Handelswelt an jene altbewährten Münztypen gewöhnt war, und in ihrer Unveränderlichkeit eine Bürgschaft des ungeschmälerten inneren Gehaltes erblickte. Eine ähnliche Bewandtniss hatte es mit dem sogenannten *Korinthischen Silber*, d. h. mit jenen Silbermünzen, die auf der Vorderseite das mit hohem Korinthischem Helm bedeckte Haupt der Pallas, auf der Kehrseite den Pegasus oder das bekannte Flügelross zeigen; wesswegen man diese Münzen auch Rosse nannte. Des vielen derselben auf der Rückseite eingegrabenen altväterischen Koppa (statt des nachherigen K) wegen, wurden solche Münzen ehemals sämmtlich der Stadt *Korinth* zugeschrieben, während andere sie nach *Syrakus* verwiesen. Da aber auf vielen statt jenes K andere Charaktere sichtbar sind, so mögen sie verschiedenen Korinthischen Colonialstädten angehören. Jetzt gleichen sich die Differenzen durch folgende Sätze aus: „Sie waren nämlich (bemerkt Herr von Steinbüchel im 62. Bande der Wiener Jahrbücher d. Lit.) die allgemein geltende Währung der Küsten- und Handelsstädte des adriatischen Meeres (grösstentheils Colonien Korinths [denn sichere *Autonomenmünzen*

von Korinth sind eben so wenig nachzuweisen, als von *Karthago*, s. Eckhel D. N. IV, p. 137] und der dahin handelnden Städte Siciliens und Unteritaliens), von allen diesen Städten eben so gleichmässig in derselben allgemein angenommenen Art geprägt, wie in *Asien* das Gepräge *Alexanders des Grossen*, das allgemein angenommen war [1]); und wo in derselben Art die einzelnen Münzstädte kaum noch durch einzelne kleine Beizeichen sich zu erkennen gaben.“ Es wurde, füge ich hinzu, bei diesen allgemein cursirenden Geprägen weniger auf Schönheit gesehen. Ihr Werth scheint den ebenfalls sehr zahlreichen Silbermünzen von Tarent gleich gewesen zu sein, so dass also der Geldverkehr aller dieser Handelsorte nirgends erschwert war. Was Asien betrifft, so ist von den Dariken in Silber und Gold, so wie von den Cyzicener-Münzen schon oben die Rede gewesen. Nach dem dort üblichen Gepräge Alexanders d. Gr. scheinen die sogenannten *Kistophoren* (nach einem auf denselben geprägten mystischen Korbe des Bacchus genannt) sich als Lieblingswährung der asiatischen Städte ausgebildet zu haben [2]). Ueber

---

1) Ich erinnere, als an ein Beispiel, an die Goldmünzen, welche die Griechen zu Ehren des Titus Quinctius Flamininus haben schlagen lassen (auf der Vorderseite sein Haupt, auf der Rückseite die Victoria mit Palmzweig und Kranz und Quincti). Sie ist, ohngeachtet der römischen Inschrift, griechisches Gepräge, und an Gewicht und Typus den *Goldmünzen Alexanders* nachgebildet. (S. die Tafel bei Mionnet, Suppl. Vol. III. p. 260.)

2) Ueber diese Münzclasse haben wir die (von Eckhel Doctr. N. V. I. p. CLXI mit Recht belobte) Monographie A. Xav. Panelli de Cistophoris Lugdun. 1734, wozu neulich Pinder aus einer andern kleinasiatischen Stadt, Nikäa in Bithynien, deren Stiftung die Sage dem Bakchos zuschrieb, eine Erzmünze des Severus Alexander beigebracht hat (Tab. II. Nr. 3, vergl. p. 27). — Von den Abbildungen antiker *Gefässe*, die sich auf griechischen Münzen finden, hat neulich Friedr. Thiersch eine sehr lehrreiche Anwendung gemacht (in den Abhandl. der Münchner Akademie IV. 1. Nr. II. S. 26—56 mit Tafel II. Nr. 1—90).

das System der Währungen äussert sich derselbe Gelehrte (a. a. O. S. 66) in folgenden Worten: „Es ist sonderbar, wie in Ermangelung aller ausdrücklichen Belehrung durch die alten Schriftsteller die alten Münzen selbst, unabhängig für sich, *zur Enthüllung der tiefer liegenden Verhältnisse des Geldmarktes bei den Alten führen.* So ist das System der *Währungen*, wonach z. B. österreichische Theresien- und spanische Säulenthaler, venetianische Zecchinen und holländer Ducaten in einzelnen Theilen der europäischen Handelswelt fast die ausschliessende Münze, für den Kaufmann wenigstens, bilden, in unsern Tagen ein Geheimniss, das offen daliegt, dessen kluge und wohlberechnete Beobachtung aber noch immer reichlichen Gewinn befördert; und ebenso ergibt sich das Dasein eines ähnlichen Verhältnisses für die alte Welt, wo eine allgemeiner anerkannte Währung ein um so grösseres Bedürfniss sein musste, als alle diese kleinen Städtestaaten ganz unabhängig ihre Münze prägten.“

Es war im Vorhergehenden von den *Handelsstrassen* nach Oberasien über Mazaka-Cäsarea die Rede. Diess war die mittlere der drei Strassen, die von den europäischen Küstenländern durch Kleinasien führte; eine südliche lief über den persischen und arabischen Meerbusen, Phönizien u. s. w.; die nördliche ging von den Donauländern über den Pontus Euxinus, Kolchis, Armenien und Medien. Wenn diese letztere in ihrem westlichen Theile in Taurien und dem Flussgebiete der südlich ausmündenden russischen Ströme, wo früher griechische Colonien und Handelsplätze lagen, unter anderm antiken Vorrath auch viele griechische Münzen geliefert haben, so muss man dagegen erstaunen über die ungeheuren Münzschätze, die seit wenigen Jahren am östlichen Ziele dieser Handelsstrasse, besonders in Baktrien und in den Flussgebieten des Indus aus dem Schoose der Erde oder aus alten Bauwerken hervorgegangen sind. Noch Eckhel konnte nur vier bis fünf baktrische Könige in Münzen nachweisen von jenem Theodotos dem Ersten an, der sich zuerst

in diesen Ländern von der Herrschaft der Seleukiden losgerissen (vor Chr. Geb. 256) (*vergl. hierzu Nachtrag V.*); und doch hörte man bei den Schriftstellern von einer ausgebreiteten Herrsehaft der Griechen über oberasiatische Länder seit der Eroberung Alexanders des Gr.; man hörte von 62 Colonien dieses Königs in jenen Gebieten und, wenn auch vielleicht mit Uebertreibung, von 1000 Städten eines seiner dortigen Nachfolger Eukratides. Jetzt verdanken wir es einem Zusammentreffen glücklicher Umstände, dass Engländer und Franzosen europäische Cabinette mit Münzen jener Länder bereichert haben, worauf die Forschungen unserer Archäologen, Geographen und Geschichtsforscher, besonders Heerens, K. O. Müllers, Raoul-Rochettes und Karl Ritters sich stützen konnten. War Baktrien schon in grauer Vorzeit der Mittelpunkt einer grossen Handelsstrasse des fernen Orients, und war Gold und Silber durch Handel, vermuthlich aus Turkestan, dorten im Umlauf, so tritt uns nun eine ganze Reihe vorher unbekannter griechischer Könige in erst neulich aufgefundenen Münzen entgegen; wir sehen, wie in diesen Wohnsitzen vorweltlicher Civilisation sich griechische Cultur verbreitet und Jahrhunderte lang erhalten hatte; wir erhalten in diesen Münzen sprechende Beweise für die welthistorische Wichtigkeit der Eroberungen Alexanders [1]). Besonders sind aber die in Peschawer, in den Khyberbergen um Jellalabad, um Kabul und auf der Ebene von Begram gelegenen Topes an Münzen ergiebig gewesen. Unter diesen Topes haben wir, nach Wilh. v. Humboldt, uns öffnungslose, zur Aufbewahrung oder Verbergung eines Heiligthums bestimmte Massen zu denken, nicht innerlich zu Lebenszwecken bestimmte Gebäude, sondern für Jahrtausende geschlossene Denkmäler.

---

1) Vergl. jetzt: Die Münzen der griechischen, parthischen und indoskythischen Könige von *Baktrien* und den Ländern am Indus von *C. L. Grotefend*, Hannover 1839, mit den Zusätzen des Verf. in den Götting. gelehrt. Anzeig. 1840, Nr. 61, S. 602—607.

Es gränzt an's Fabelhafte, was uns Herr Karl Ritter nach Masson berichtet, dass allein zu Kabul in der Münze und von Kupferschmieden auf 30,000 in den Umgegenden gefundene Münzen jährlich eingeschmolzen werden. Es sind im Allgemeinen Geldstücke aus allen drei Metallen, und zerfallen in indo-griechische, indo-skythische, römische, persische (sassanidische) und mohammedanische. — „Welche angeführte zahlreiche Münzen (sagt der angeführte Geograph in seiner Abhandlung über die Stupas = Topes) in unendlicher Mannigfaltigkeit von Gepräge, Legenden und Typen, die Uebergänge der griechisch-baktrischen Herrschaft bis in das indische Mittelalter herab, bis in die Periode des Mohammedaner Einfalls belegen. Wir übergehen hier die vielen merkwürdigen Folgerungen, welche sich über die Gleichzeitigkeit des verschiedensten Religionscultus in diesen Oertlichkeiten, der Griechen, Zoroasterdiener, Mithrasverehrer, Buddhisten und Brachmanen und über die *Nachwirkung* griechisch-baktrischer Cultur und Kunst in den Gebieten so vieler indo-skythischer Dynastien für jene Periode vom Norden her eingewanderter getischer oder dakischer Herrscher, an der ganzen Westseite des Indusstroms von Kelat über Kabul und Bamiyan bis in die Gebirgslandschaften aus alle diesem ergeben.“ (*S. hierzu Nachtrag VI.*)

Diess erinnert andererseits an die sonderbare Thatsache, dass nicht nur phönizische und römische Münzen, sondern auch *kufische* in germanischen und slavischen Gräbern des nördlichen Europa bis nach Polen, Preussen und Schweden hin sich vorgefunden, auf welche Herr von Minutoli (vermischte Abhandll. S. 39—41) ganz neuerlich die Aufmerksamkeit der Gelehrten gelenkt hat, weil man hierdurch mit der Zeit nähere Aufschlüsse über die Handelsverbindungen und Handelswege der jene Nordländer bewohnenden Völker mit denen des Südens und besonders des Morgenlandes erhalten möchte. Gerade aus der südlichen Weltgegend kommen eben jetzt *arabische Goldmünzen*, von Bugia eingesendet, zum

Vorschein, deren Erklärung der grösseste Kenner des Arabischen uns gegeben hat, und da ein Gelehrtenverein aus der Mitte des französischen Instituts mit der älteren Geschichte des Gebietes von Algier beschäftigt ist (s. Journal des Savants 1837, Septembre et Octobre, und daselbst Sylvestre de Sacy, Dureau de la Malle und Letronne), so steht zu erwarten, dass auch die antiken Münzen aus diesen Erdstrichen grossen Zuwachs und erwünschte Erläuterung erhalten werden. Dass der erstere sehr reichlich ausfallen werde, ist um so weniger zu bezweifeln, da es dem königlich dän. Consul, Herrn *Falbe*, schon vor mehreren Jahren möglich war, in seinem Werke über Karthago (man lese meinen Bericht darüber in den Heidelb. Jahrb. d. Lit. 1836, Nr. 23) eine Reihe von mauretanischen, römischen, vandalischen und byzantinischen Münzen mitzutheilen und zu erläutern. Was aber in meinem Berichte unerwähnt geblieben, will ich jetzt nach der glorreichen Eroberung von Konstantine nachträglich bemerken. Derselbe gelehrte Freund hatte mir schon 1828, also zwei Jahre vor der französischen Besetzung von Algier, eine Erzmünze bekannt gemacht, deren Abbildung mit mehreren anderen vor mir liegt, mit folgender Notiz: „Médaille de Carthage ou des Colonies de Carthage en Sicile, *trouvé à Constantina* Royaume d'Alger. Je ne crois pas qu'elle soit connu avec la lettre punique" (die Hauptseite zeigt ein mit Aehre oder Schilf bekränztes Frauenhaupt, die Rückseite einen Pflug oder das Vordertheil eines Schiffes, denn das Gepräge hat gelitten; daneben einen punischen Buchstaben). Wir dürfen uns demnach der Hoffnung hingeben, dass aus dieser Residenz der numidischen Könige, erst Cirta (d. h. Stadt vorzugsweise), nachher, dem Kaiser Constantinus zu Ehren, Constantina genannt, und nachher Hauptstadt des östlichen Theiles des Reiches Algier — demnächst der Münzwissenschaft manche antike Stücke zuströmen werden.

Kriege und Heereszüge äussern auf Prägung und Verbreitung der Metalle den allergrössten Einfluss. Es ist bekannt,

welche Massen von Gold *die makedonischen Könige* aus den *Bergwerken ihres Reiches*[1]) und der Nachbarländer alljährlich gewannen, und wie viel Goldstücke, insbesondere seit Philipps, des Amyntas Sohn, Regierung, in den Münzstätten ausgeprägt wurden. Seitdem kamen die nach seinem Namen genannten *Philippei* in Umlauf, und blieben mit demselben darin auch unter seinen Nachfolgern. Wenn wir nun beim Livius lesen, dass in Folge der römischen Siege und endlichen Eroberung von Makedonien Quinctius 14,514 solcher Philippsd'or nach Rom als Kriegsbeute brachte, Scipio Asiaticus 140,000, M. Fulvius 12,432 und Cn. Manlius 16,320, ungerechnet die vielen Umschmelzungen und Verarbeitungen dieser Münzsorte, — so kann man sich von der unzähbaren Menge dieser Philippeer leicht eine Vorstellung machen und wird sich nicht wundern, dass der Sold der Heere noch lange in solchen Goldmünzen ausbezahlt wurde, dass einzelne Stücke davon noch heute in Gegenden gefunden werden, wo römische Standquartiere gewesen, bis in unsern rheinischen Donnersberg hin. Stoff zu einer andern Beobachtung bietet das an Makedonien gränzende *Thrakien* dar. In altgriechischer Periode kommen nur Münzen der Handel und Verkehr treibenden Seestädte vor, von den Binnenorte keine; dagegen zeigen in der römischen Zeit gerade diese letzteren, wie Serdica, Philippopolis, Trajanopolis und Hadrianopolis einen überströmenden Münzreichthum (*s. hierzu Nachtrag VII*), weil seit Trajan auf den durch das Innere dieses Landes führenden grossen Heerstrassen römische Armeen nach Asien hinüber und von dort nach Europa zurückzuziehen pflegten. Ganz neulich hat Herr Fr. von Streber in den Abhandl. der Münchner Akademie noch auf eine bemerkenswerthe Thatsache aufmerksam gemacht, nämlich, dass wir erst jetzt aus Münzen allein das Dasein makedonischer Binnenstädte, wie z. B. von Trälium

1) S. jetzt Strabonis Epitome Palatina et Vaticana ed. Tafel mit einem Berichte darüber in den Wiener Jahrbb. d. Lit. Band CXI.

und Trieris, erfahren, von denen die alten Schriftsteller keine Sylbe berichten (1835, I, S. 109, vergl. Raoul-Rochette, Lettre à M. Grotefend, Paris 1836). Das Gebirge Pangäos, zwischen den Flüssen Strymon und Nestos, war reich an Silber und Gold, wovon eine Menge ausgeprägt wurde. Die Küste war herrlich für den Handel gelegen; reiche und mächtige Städte erhoben sich im Innern, worum die Küstenfahrer sich wenig bekümmerten, welche aber durch ihre Münzen in's Gebiet der Erd- und Länderkunde eintreten, deren Menge uns täglich auf's Neue in Verwunderung setzt.

Die nahe gelegene thrakische, nachher makedonische Landschaft *Chalkidike*, von der wir eine Reihe der schönsten Gold- und hauptsächlich Silbermünzen haben (Vorderseite: das wunderschöne belorbeerte Haupt des Apollo; Rückseite: die Lyra), von den Griechen früh besetzt und wegen ihrer vortheilhaften Handelslage am strymonischen und thermäischen Meerbusen sowohl, als wegen ihres Metallreichthums lange behauptet, eben desswegen aber auch von dem Makedonier Philipp, des Amyntas Sohn, mit grossen Anstrengungen und Opfern endlich erworben, — dieses wichtige Küstenland erinnert uns an seine und so vieler andern Colonien Mutterstadt, an die *euböische Chalkis*. Diese durch ihre Lage an Mittelgriechenlands Gestade, sowie durch Klima und Fruchtbarkeit von Anfang an hochbegünstigte Stadt behauptete nicht nur in den nacherigen Römerkriegen ihre militärische Wichtigkeit, sondern, als Negroponte, noch in den Zeiten der Venetianer und Osmanen. Aber, was uns hier angeht, in althellenischer Vorzeit haben diese Chalkidier von Euböa den Griechen zuerst neue See- u. Handelsstrassen geöffnet, zuerst Italien besucht, und an der Küste besetzt; Städte gegründet, wie Kumä; von wo wiederum Neapolis, Zankle (nachher Messana), Himera und Mylä ausgegangen. Ferner waren chalkidischen Ursprungs in Sicilien Naxos, Leontini, Katana, Tauromenium und andere Orte. Auch hatten die Chalkidier, wie zuvor gemeldet, Thrakien colonisirt. Wir lassen es jetzt

auf sich beruhen, ob auch jene *Töpfer- und Vasenmaler-fabriken,* deren Kunstarbeiten in neuester Zeit aus dem Schoose etrurischer Grabesstätten so überraschend und zahlreich hervorgegangen sind, aus den chalkidischen Colonialstädten Campaniens ihren Ursprung herleiten. Uns genügt zu bemerken, dass schon von grauer Vorzeit an bis in die römische Periode herab das *chalkidische Geld* einen ausgebreiteten Umlauf hatte, in Osten, Norden und Westen, unter verschiedenen Typen (in der euböischen Mutterstadt selbst, in Silber, mit dem Junokopf und mit dem eine Schlange oder einen Hasen zerreissenden Adler: unter den römischen Kaisern, in Erz, mit der sitzenden Juno und mit der griechischen Beischrift ihres Namens; in Thrakien mit den oben bemerkten Bildern); es war der Repräsentant eines grossen *Bundes und weit verbreiteten Handelsvereins.* Daher auch die mächtigste aller griechischen Colonien an der Südküste Thrakiens, *Olynthos,* seitdem sie (Olymp. 100) der *chalkidischen Conföderation* vorstand, dieses Geld bei sich einführte; dessen Massen zweiunddreissig Jahre später, nebst anderer Kriegsbeute, dem Eroberer Philipp ungeheure Mittel zu weiteren Unternehmungen in die Hand gaben (*siehe hierzu Nachtrag VIII*).

So haben wir *arkadische Bundesmünzen* mit dem Kopfe des Jupiter und mit dem Pan als den von Alters her verehrten Gottheiten des Landes. Denn alle diese Bünde waren auf gemeinsame Stammculte gegründet. Ein geistreicher griechischer Autor (Strabo IX. 5, p. 503. Tzsch.) erklärt sich bei Erwähnung der pythischen Versammlungen über die Entstehung und Natur solcher Vereine auf folgende Weise: „Denn die Menschen pflegten nach Stämmen und Städten zusammenzukommen, theils weil sie von Natur zur Geselligkeit geneigt waren, theils ihres gegenseitigen Vortheils wegen; und aus denselben Ursachen fanden sie sich zu gemeinsamen Opfern, zu Festtagen und feierlichen Versammlungen zusammen. Denn Alles dergleichen, was von Tisch- und Trinkgenossenschaft, so wie von Beisammensein unter

einem Dache ausgeht, ist zum Anknüpfen der Freundschaft geeignet. Je grösser aber eine solche Zusammenkunft, und aus je mehreren Gliedern sie an einem Orte sich beisammenfindet, für desto grösser wird auch ihr Nutzen gehalten.“ Es gab manche Amphiktyonien in griechischen Ländern, keine aber war bedeutender und in älteren Zeiten wichtiger, als die vorzugsweise sogenannte, die das delphische Heiligthum zum Mittelpunkt hatte. Von dieser pyläischen Amphiktyonie, deren Abgeordnete sich bei Thermopylä in der Nähe des Fleckens Anthele versammelten, um der pyläischen oder amphiktyonischen Ceres ein Opfer zu bringen, und sich von da nach Delphi begaben, sind uns erst neulich einige schöne Silbermünzen der besten Kunstperiode vor Augen gekommen. Sie zeigen auf ihrer Hauptseite den ährenbekränzten beschleierten Kopf der Ceres; auf der Rückseite den pythischen Apollo oder, richtiger erklärt, die erste pythische Priesterin Phemonoë, bekränzt mit Lorbeer, auf einem Felsen sitzend, den gebogenen rechten Arm auf eine Leier stützend, in der linken Hand einen Lorbeerzweig haltend. Vor der Figur im Felde steht ein kleiner Dreifuss [1]). Dass diese Münzen, so wie die anderer Conföderationen des alten freien Griechenlands, wahres *Bundesgeld* gewesen, darf nach allen Analogien nicht bezweifelt werden. Diess gilt hingegen nicht von allen denen, welche die Aufschrift „das Gemeinsame (τὸ κοινόν), mit dem Beisatz eines Stammes, Landes oder eines Stadtgebietes, wie: der Ionier, der Thrakier, des Lesbier, oder von Bithynia, haben. Sie gehören grösstentheils der römischen Zeit an, sind nach den grossen Medaillons der Kaiserzeit geprägt, und da in den Beischriften oft Feste, Spiele und dergleichen erwähnt werden, so müssen diese Münzen, wenn auch solche Versammlungen selbst mit gemeinsamen Berathungen verbunden waren, dennoch als Schau- und Denkmünzen betrachtet werden,

1) S. jetzt darüber K. O. Müller, Handb. d. A. d. K. S. 398, 510, 521, zweit. Ausg. und meine Schrift: *Zur Gemmenkunde*, S. 161 f. not. 73.

die nicht als Geld in den Umlauf kamen. Der Freundschaftsbund von Städten wird auch zuweilen durch die Aufschrift Eintracht (ὁμόνοια, concordia) bezeichnet, wie z. B. der Bund der Stadt Asia in Lydien mit Smyrna in Aeolien, wo die erstere, als Lanzen schwingende Frau, letzterer, als Amazone mit der Streitaxt vorgestellt, die Hand reicht; wogegen Asien als Proconsularprovinz auf einem Silberdenar des Kaisers Hadrian mit dem Steuerruder in der Hand, auf dem Vordertheil eines Schiffes stehend, abgebildet ist, weil es hier galt, die Bedeutung dieser Provinz für die römische Marine und den Seehandel hervorzuheben; zum Beweise, wie glücklich in den besseren Römerzeiten die Stempelschneider in *Personificationen* waren [1]. Ueberhaupt bekunden die *römischen Familien*- und die früheren *Kaisermünzen* das Fortleben des Geistes und Geschmackes, den die römischen Graveurs sich von den Griechen angeeignet hatten [2]. Auf den ersteren sind die Ursprünge der Geschlechter (Familien) und ihre Schicksale, die Personalien der grossen Männer, die ihnen angehörten, deren Kriegsthaten, Staatshandlungen und sonstige Merkwürdigkeiten auf's Treffendste und oft auf's Schönste zugleich dem Anblick der Mit- und Nachwelt übergeben. Ich erinnere hier nur aus dem Gedächtniss an die Münze der gens *Plautia* mit dem schönen Kopfe der Kybele und mit der knienden Figur neben einem Kameel, mit der Inschrift Bacchius Judaeus, an die Silberdenare der gens *Cassia* mit dem Täfelchen und dem beigeschriebenen Libertas, weil der Tribun L. Cassius Longinus durch sein Gesetz des schriftlichen Abstimmens in Staatsprocessen der Freiheit des Volks Hülfe geleistet; an die gens *Acilia* mit den Bildnissen der Heilgöttinnen und der Beischrift

1) S. Rasche, Lexicon rei numar. Suppl. I, pag. 1115 sq., und von Steinbüchel, Abriss d. Alterthumskunde p. XV sq., vergl. S. 107.

2) Le monete delle antiche famiglie di Roma, fino allo imperadore Augusto inclusivamente, co suoi zecchieri, dette communemente consolari, par Gennaro Riccio, Preisschr. der Acad. des Inscriptions et belles lettres, 1845.

Valetudo, zur Erinnerung an die Verdienste der Acilier um die Anstellung eines griechischen Arztes in Rom und die Gründung des Medicinalwesens. In einem andern Sinne erscheint die Göttin Salus auf Goldmünzen des Kaisers *Nero*, sitzend auf einem Throne mit einer Schale in der rechten Hand, darunter: *Salus*. Ein schönes Exemplar in Gold, ohnweit des Domes zu Speier gefunden, befindet sich in einer Heidelberger Sammlung. Desgleichen eine andere desselben Metalls von demselben Kaiser mit der in diesem Sinne gewählten (Tac. Ann. XV, 74) Aufschrift: *Juppiter* custos, eine Schreibart dieses Namens, die man neulich hat verwerflich finden wollen. Solche Münzen eröffnen einen wahren historischen Bildersaal. Aus demselben können wir uns auch von der ungeheuren Menge von *Matrizen* der römischen Münzstätte einen Begriff machen. Ich beschränke mich auf den einzigen Beleg mit den Silberdenaren der gens Papia. Die Münzen dieses einzigen Geschlechts liegen vor mit nicht weniger als dreiundsechzig Varietäten der artigsten bildlichen Beiwerke [1]).

Ich kehre nach Griechenland zurück, wo der *achäische Bund* als eine welthistorische Erscheinung unsere Aufmerksamkeit fordert. Entstanden Olympiade 124–4, vor Christi Geburt 281, behauptete er sich, obwohl unter wechselvollen Umständen und keineswegs in gleicher Blüthe 136 Jahre (bis 146 vor Christi Geburt). Er hatte seine Geschichtschreiber, die in verschiedenem Geist seine Schicksale erzählten. Wie alle solche Bünde des Alterthums auf Gemeinschaft des Cultus gegründet, stand er unter dem Schutze des Zeus Homorios (des die Bundesgränzen beschützenden Jupiter, auch Homagyrios genannt) und der panachäischen Demeter (Ceres),

1) Ich kann mich jetzt wegen der meisten dieser Münzen auf meinen *Katalog* einer Privatantikensammlung beziehen, und zwar über den Silberdenar der gens Acilia auf p. 19, Nr. 2; über den der gens Plautia auf p. 22, Nr. 22; über die Münzen der gens Papia auf p. 21, Nr. 16; über die beiden Golddenare des Kaisers Nero auf p. 26, Nr. 7 und 8.

woneben noch eine und andere Gottheit genannt wird, z. B. zu Paträ eine panachäische Pallas. Die Versammlungen wurden jährlich zweimal gehalten, im Frühling und gegen den Herbst. Die ältesten Versammlungsorte waren Helike, sodann Aegion in der Landschaft Achaia; späterhin aber auch andere, namentlich Sikyon, Korinth, Argos, ja selbst Tegea in Arkadien. Auf den richtigen Standpunkt, den wir hier zu nehmen haben, versetzt uns Polybios (II. 37, 306 sq. Schwgh.). Nachdem er *der Entstehung des Bundes* gedacht, fährt er fort: „Einen solchen und so grossen Zuwachs gewann diese Sache zu unseren Zeiten, dass unter den Achäern nicht allein ein kriegsgenossenschaftlicher und freundschaftlicher Verein der Geschäfte sich gebildet hat, sondern dass sie sich auch derselben Gesetze und Gewichte und Maasse *und Münzen* bedienen, ausserdem aber dieselben Obrigkeiten, Rathsherren und Richter haben. Mit Einem Worte, der ganze Peloponnesos würde das Ansehen einer einzigen Stadt haben, träte nicht der Unterschied ein, dass seine Einwohner sich nicht im Umfang einer und derselben Ringmauer befinden. Alles übrige ist sowohl insgemein als auch städteweis bei Allen und Jeden Dasselbige und Gleichartige.“

Was nun diesen *Achäischen Münzverein* betrifft, so muss vorerst unterschieden werden unter den Münzen der Landschaft *Achaia*, und denen des *achäischen Bundes;* sodann ist zu bemerken, dass die Städte des eigentlichen Achaia sich auf ihrem Gelde des Orts- und nicht des allgemeinen Namens *Achäer* bedienen. Wenn eine Korinthische Münze davon durch die Inschrift: „der Korinthier, *der Achäer*,“ eine Ausnahme zu machen scheint, so bestätigt sie vielmehr die Regel, indem jener Zusatz den öffentlichen Ausdruck erhält, dass sie, die Korinthier, (durch den Aratos) vom makedonischen Joche befreit, dem Bunde der Achäer beigetreten seien; denn Regel war es, dass alle ausserhalb Achaia gelegenen Städte sich auf ihren städtischen Münzen *Achäer* nannten, so wie sie nämlich in den Bund aufgenommen waren, um damit das Be-

kenntniss abzulegen, dass das allgemeine Bundesgesetz von nun an die Norm für alle ihre inneren Angelegenheiten sei. Ferner, jede dieser Städte lieferte in bestimmten Fristen (nach dem sogenannten Achäerjahr) ihre Geldbeiträge in die allgemeine Bundescasse; wo sie für eintretende Kriegsbedürfnisse aufbewahrt wurden. In den Versammlungen bei den Heiligthümern der Ceres und Pallas wurden nicht nur Opfer und andere Cultushandlungen verrichtet, sondern auch Märkte und Messen gehalten. Die Bundesmünzen liegen in Silber und Erz vor. Die ersteren haben auf der Vorderseite den Kopf des Jupiter, auf der Rückseite das achäische Monogramm mit verschiedenen Nebenzeichen, zum Theil auf die einzelnen Bundesstädte bezüglich; die letzteren: den stehenden Jupiter mit dem Namen einer Magistratsperson, oder die sitzende Ceres mit dem Namen der einzelnen Bundesstadt [1]).

Was aber die Hauptsache ist, die *achäischen Bundesmünzen* waren sämmtlich *in gleicher Grösse und in gleichem Schrot und Korn* geprägt. Hierdurch wurde einem grossen Unwesen gesteuert. Es war nämlich der Missbrauch eingerissen, dass jede griechische Stadt sich nur ihrer eigenen Münzen bediente, und die der andern Städte mehrentheils (nämlich wenn sie nicht besonders gehaltvoll waren, so dass man durch Umtausch und Umschmelzen daran gewinnen konnte), als zu geringhaltig zurückwies, wodurch dem Handel und Verkehr die grössten Hemmungen angelegt, und dem Wucher

1) Herr Karl Friedrich Merleker in der sehr fleissig gearbeiteten Schrift: Achaicorum libri tres, Darmstadt 1837, p. 473, vermuthet, diese Drachmen mit jenem Monogramm seien sämmtlich zu Aegion geschlagen; welche Vermuthung ich auf sich beruhen lasse, wie denn der verdienstvolle Verfasser die Münzen zu spät und fast nur im Nachtrag berücksichtigt hat; sonst würde er auch wohl die Silbermünzen mit der Schildkröte nicht noch jetzt der Stadt Aegion zugeschrieben haben. Hätte er die von Eckhel nachgelassenen Addenda zur Doctrina Num. Vet. pag. 27 nachgelesen, so würde er gefunden haben, dass der grosse Numismatiker diese Meinung schon selbst halb zurückgenommen hatte. Sie muss aber ganz zurückgenommen werden, denn diese Münzen gehören nach Aegina.

und der Agiotage Thür und Thor geöffnet wurden. Jene durchgreifende Maassregel leistete nunmehr grosse Hülfe. Das neue achäische Geld konnte im ganzen Umfang der Conföderation ungehindert circuliren.

Die sogenannten *Contre-marques* hat man sehr verschieden erklärt, d. h. jene Gegenzeichen, die oft sehr schonungslos auf die Typen geschlagener Münzen aufgeprägt wurden. Man betrachtet sie nämlich theils als Zeichen erhöheten Werthes, oder der Erlaubniss ihres Curses in einem fremden Gebiet oder Stadt, als Zeichen für die öffentlichen Arbeiter, als Marken zum Einlass in die Schauspiele u. s. w. Nach der skeptischen Zurückhaltung, womit Eckhel sich darüber erklärt hatte (Prolegg. pag. CXII), muss ich mich wundern, dass neuerdings ein britischer Schriftsteller (im Num. Journal, June 1836) sich also darüber ausdrückt: „The *countermark* on this coin (auf der Vorderseite einer bithynischen Münze mit dem Kopfe der Julia Domna und griechischer Schrift) was *doubtless intended to alter its original value*, or to give it currency in other cities, as in the case of the Spanish dollars, which circulated in this country with the stamp of the head of George the Third, during the late war.“

Das *Verhältniss des Goldes* zum *Silber* war bei den Griechen und später auch bei den Römern wie 1 zu 10 [1]). In gewissem Sinne könnte man sagen, die Münzen seien bei beiden Völkern heilig gewesen; denn die Götterbilder, die ihnen häufig aufgeprägt wurden, waren nicht bloss als Denkmale der Localculte zu betrachten, sondern die Münzen sollten dadurch auch als den Göttern geweiht und unter ihren Schutz gestellt bezeichnet sein. In Athen befand sich die Münzstätte auch bei der Capelle eines Heros, wie zu Rom beim Tempel der Juno Moneta. Sie wurde auch Juno Monetalis genannt,

---

1) Die Resultate der chemischen Untersuchungen alter Münzen, welche der Münzwardein Brüel in Hannover angestellt hat, theilt Hausmann in den Göttinger Gel. Anzeigen 1843, Nr. 130, 131 mit.

wie Apollo Monetalis. Personificirt erscheint die Moneta auf Münzen des Diocletian und Maximian, mit der Wage in der rechten und dem Füllhorn in der linken Hand, zu ihren Füssen eine Metallmasse. Der Münze wurden die Beinamen heilig (sacra) und göttlich (divina) gegeben; wer sie verfälschte oder ihr Gewicht verringerte, verfiel in Strafe, wie der, welcher sich an der geheiligten Person eines Volkstribunen vergriffen hatte. (*S. hierzu Nachtrag IX.*)

Alles dieses konnte mannigfaltige Verfälschungen und Betrügereien nicht hindern. Dass Polykrates von Samos durch mit Goldschaum überzogenes Blei die Spartaner betrogen, will zwar der treuherzige Vater der Geschichte nicht glauben [1]); aber ein solches Gerücht setzt doch schon Thatsachen voraus; und sie lassen sich auch nicht lange suchen, da der Pisistratide Hippias sich betrügerische Zwangsmaassregeln mit dem athenischen Silbergeld erlaubt hatte; und der ältere Dionysios von Syrakus den Staatsgläubigern Zinngeld, 4 Drachmen geltend und nur 1 Drachme werth, aufgenöthigt, und ein andermal bei Todesstrafe alles Silbergeld sich ausliefern und in dem halben Werth hatte ausprägen lassen. Auch fanden schon Verschlechterungen der Münze durch Zusatz von Blei und Kupfer vor Solon in den griechischen Orten statt, und in den folgenden Zeiten werden ähnliche Klagen bei griechischen Schriftstellern gehört.

In Rom zeigen sich Münzfälschungen schon während des Freistaates. Wir kennen zwar die Mittel nicht, welche die Behörden bei dem Münzprobiren angewendet; wissen jedoch, dass es Sache der Volkstribunen im Verein mit den Prätoren war schlechte Münzen von Zeit zu Zeit auszuscheiden. Bemerkenswerth ist eine Thatsache aus dem Jahr d. St. 667,

---

1) Herodot. III. 56, p. 100 ed. Baehr, wo in der Note die Stellen der Alten und Neueren zusammengestellt sind, und wo ich selbst auf Böckh u. s. w. verwiesen habe; — vergl. meine Anmerk. zu Cic. de N. D. III. 18, p. 569 ed. Moser in Cic. de divin. I. 45, p. 221.



vor Chr. 87, die uns Cicero [1]) unter den sittlichen Würdigungen mit der merkwürdigen Aeusserung erzählt: „Damals sei solches Geld im Umlauf gewesen, dass Niemand habe wissen können, was er in Händen habe.“ Da man nun damals ein Mittel ausgefunden, die Silberdenare zu probiren, so hatten die Prätoren den Beschluss gefasst, das Geldwesen im Namen des ganzen Collegiums zu reguliren. Es wird weiter erzählt, wie der Prätor Marius Gratidianus durch Ueberlistung seiner Amtsgenossen die Ehre dieses Münzgesetzes und die grosse Popularität in Folge desselben sich allein zuzueignen gewusst, und wie ihm das Volk in allen Stadtquartieren Bildsäulen errichtet und dabei Fackeln und Rauchwerk angezündet habe. Nach der Meinung des Grafen von Clarac haben wir in der Statue im Louvre (Nr. 712, gewöhnlich Germanicus genannt), die einen als Merkur costümirten Redner vorstellt, noch eine derselben übrig; eine Deutung, welche an Wahrscheinlichkeit sehr gewinnen würde, wenn, wie der Erklärer glaubt, was der Redner in der Hand hat, ein Schrötling oder vielleicht eine ganz kleine Capelle wäre, womit man Metalle zu probiren pflegte. Durchgreifender war das Cornelische Münzgesetz (lex nummaria) des Sulla. Es bildete die Grundlage aller nachherigen Münzverordnungen, wird von Ulpian und andern classischen Juristen besprochen und noch im Codex Theodosianus angeführt. Zwar verbanden in der Kaiserzeit die Römer und römischen Unterthanen mit der cursirenden Münze den Begriff der Heiligkeit, welche durch das aufgeprägte Bild des Kaisers unter den Schutz des Monarchen gestellt und unverletzlich und deren Verfälschung mithin ein Majestätsverbrechen sei; Vorstellungen, die sich unter den christlichen Fürsten der späteren Periode erhielten und wovon wir noch sehr charakteristische Aeusserungen des Königs der Ostgothen, Theodorich,

1) de offic. III. 20: — „Jactabatur enim temporibus illis nummus sic, ut nemo posset scire, quid haberet.“

in den amtlichen Schreiben seines Ministers Cassiodorus übrig haben, worin es unter Anderem heisst: [1] „Die Fürsten lassen ihr Bildniss auf die Münzen prägen, zum Zeichen, dass es ihren Unterthanen durch den Handel Nahrung gewähre. Dem Gelde muss man seine Aechtheit zu erhalten suchen; denn ihm ist einestheils unser Bildniss aufgedrückt, anderntheils wird dadurch der allgemeine Nutzen befördert. Was in der Welt wird noch sicher sein, wenn man auf unserem Antlitze sündigen darf, und wenn der Unterthan den, welchen er von Herzen zu verehren schuldig ist, mit unheilig frevelnder Hand zu verletzen sich beeilt? — Wer wird es daher gestatten, dass eines Einzigen Vortheil in sündhafte Verluste Aller ausschlage? — Rein sei, was mit den Gesichtszügen unserer Durchlauchtigkeit sich vermählet. Die königliche Klarheit leidet nichts durch Färbung Getrübtes. — Des Goldes Flamme strahle hell ohne schnöde Beimischung; des Silbers Farbe lache uns an in lieblichem Weiss; des Erzes Röthe erhalte sich in seiner natürlichen Eigenschaft.“ — Solche Ermahnungen sind eben so viele Belege für wiederholt vorgekommene Uebertretungen unter kaiserlicher und königlicher Autorität gegebener Gesetze; und wirklich hatten sich in späterer Kaiserzeit erschreckliche Dinge ereignet. So hatten z. B. unter Aurelianus die Münzmeister (monetarii) selbst ihren Oberen erschlagen, die Münzen verfälscht und einen Bürgerkrieg erregt, der sieben tausend Soldaten das Leben kostete. Aus den Verordnungen ergeben sich folgende Hauptclassen von Unterschleifen: das Beschneiden der Münzen und Abfeilen (corrodere) ihrer Ränder; das Verfälschen durch Zusätze, wie des Silbers zum Gold, des Kupfers zum Silber, des Bleies zum Kupfer (adulterare, nummi tincti); — das Ausscheiden. Diess traf besonders die sogenannte pecunia maiorina, d. h. die groben Münzsorten, die eine Beimischung von Silber hatten. Letzteres schieden die Fälscher aus (stagnabant)

1) Cassiodori Variar. VI. 7, VII. 32.

und prägten neue desselben Stempels aus blossem Kupfer; — endlich das Ueberziehen eines geringhaltigen Kornes (anima) mit einer Bekleidung aus edlerem Metall (nummi pelliculati). (*S. hierzu Nachtrag X.*)

Es ist im Eingange von Münztypen, besonders griechischer Städte, welche die getreueste und glücklichste Auffassung und Darstellung von Naturkörpern, besonders des Thier- und Pflanzenreiches, beurkunden, die Rede gewesen. Hier möchte ich die Aufmerksamkeit der Leser schliesslich noch dem materiellen zuwenden, d. h. den *Naturproducten* und zum Theil *Handelsartikeln*, welche in so grosser Anzahl auf den Münzen abgebildet sind. Ich beschränke mich auf wenige Andeutungen. Welch' eine Mannigfaltigkeit schon an Landthieren, von den Hasen und Büffeln auf sicilischen und griechisch-italischen Münzen bis auf das Kameel auf denen von Arabien und den Elephanten auf syrischen [1]) und jetzt auch auf indischen Münzen griechischer Könige! An Thiergruppen ist schon oben erinnert worden; und wer kennt nicht die säugende Kuh auf den Drachmen von Epidamnus? Auch Handlungen zeigen sich auf diesem materiellen Gebiete. Auf dem vor mir liegenden Abdruck einer seltenen Silbermünze von Tarent in der Sammlung des Herrn Falbe erblicken wir den Taras, wie er mit einem Dreizack einen Seepolypen sticht. Eine ähnliche hat neulich Herr Raoul-Rochette in seiner Lettre à Mr. le Duc de Luynes bekannt gemacht. — Auf andern Münzen derselben Stadt erscheint die Kammmuschel. Aus den Stechmuscheln derselben Küste hat der Bischof von Tarent, Capece-Latro, nach dem Vorgange der Alten, Seide gewonnen, nämlich aus den seidenen Fäden, womit diese Muschel sich im Grunde des Meeres

1) Auch numidischen; wie denn neuerlich Herr Pinder eine Münze des Königs Juba des Ersten mit dem Bilde eines Elephanten und mit numidischen Charakteren, im königl. Museum zu Berlin, zuerst edirt hat (siehe dessen Numismata antiqua ined. p. 35 mit Tab. I, Nr. 4).

befestigt. Auf einer prächtigen böotischen Münze in Silber erscheint auf der Vorderseite das edle Haupt des Jupiter, auf der Rückseite Neptun, mit der ausgestreckten Rechten einen Delphin darreichend, gleichsam um den Einwohnern diesen so nutzbaren Fisch anzubieten. Der Delphin, die Lamprete und der Thunfisch erscheinen im Meeresgrunde, als die drei vorzüglichsten Bewohner der mittelländischen See, auf griechischen Vasenbildern, aber in freierer, mehr phantastischer Zeichnung. Die Darstellung von Seethieren auf den Münzen sind nicht nur getreuer, sondern auch unendlich reicher. Sie enthalten die ganze bunte Wasserwelt und das bewegte Seeleben des Mittelmeeres wie der pontischen Küsten. Da sieht man auf den Münzen der italischen Seestädte, bis auf denen von Olbia im europäischen Sarmatien, Seekälber, Rochen, Polypen, Lampreten, Seekrebse, Thunfische u. s. w. Diese letzteren auf den Münzen von Byzanz hatte schon Ez. Spanheim richtig auf den in den dortigen Gewässern sehr einträglichen Fang dieser Fische bezogen; wovon uns ganz kürzlich die öffentlichen Blätter aus Konstantinopel eine auffallende Thatsache berichtet haben. Aber es war einem berühmten Archäologen, dem Herrn v. Köhler in Petersburg, vorbehalten, die häufige Erscheinung von Fischen, Fischergeräthen Muscheln und anderen Seethieren auf so vielen Münzen griechischer Städte aller Perioden in ihrem Zusammenhange darzustellen, und mit Hülfe dieser bildlichen Denkmale und der Zeugnisse der Alten höchst belehrende Aufschlüsse über den Fischfang im Alterthume, über die Arten der Fische und ihre verschiedene Bereitungs- und Aufbewahrungsart, die Speisen und Brühen, die daraus zubereitet wurden, so wie endlich über den ausgebreiteten Handel, der mit diesen Artikeln in verschiedenen Ländern getrieben worden, auf eine Weise zu erklären, die selbst für die heutigen Küsten- und Uferbewohner von praktischem Nutzen sein wird [1]). Auch haben wir

1) S. v. Koehler's Schrift: Τάριχος, St. Petersbourg 1832, pag. 424, vergl. meine Anmerkk. zu Herodot. IV. 78, p. 426 sq. ed. Bähr und

in der oben erwähnten Inschrift von Delos Angaben von Verpachtung der Fischereien an den Küsten dieser Insel, so wie der Ausbeutung des Seesalzes. Die Abbildungen von Pflanzen zeigen sich nicht weniger häufig und mannigfaltig auf den griechischen Städtemünzen längs der Küstenstriche um's Mittelmeer, von jenen alten Incusen von Metapont an, oder denen mit ährenbekränztem Kopfe der Ceres von derselben Stadt, worauf die italische Kornähre mit grössester Naturwahrheit abgebildet ist, bis auf die Rosen auf den Silbermünzen von Rhodos neben dem Kopfe des Sonnengottes, die Trauben auf denen von Maronea in Thrakien und die Orangen auf den Silberstücken aus Kyrenaika. (*Siehe hierzu Nachtrag XI.*)

Hat der kundige Leser bemerkt, dass ich bei diesen Betrachtungen grösstentheils antike Münzexemplare vor mir liegen hatte, aus deren Anschauung jene entstanden sind, so wird er, denke ich, nicht ungern sehen, wenn ich am Schlusse derselben einige Bemerkungen über eine unedirte Münze niederlege, bei welcher Erscheinungen des Thier- und Pflanzenreiches mit einem berühmten Handelsartikel zusammentreffen. —

Dieselbe ist von dem jetzigen königl. franz. Consul in Tunis, Herrn Schwebel, nebst mehreren andern jener Länder vor zwei Jahren in einer Heidelberger Sammlung niedergelegt worden. — Vorderseite: das mit einem Diadem umgebene bärtige Haupt des Jupiter Ammon, von vorne dargestellt, darunter die Charaktere KV; Rückseite: eine Silphium-Staude, an deren Früchten rechts eine aufwärtsspringende Antelope

jetzt meinen Antikenkatalog p. 7, Nr. 59. — Die *fixen Typen* auf griechischen Städtemünzen enthalten auch manchmal Anspielungen auf die Namen dieser Städte, wie z. B. das Eppichblatt auf denen von Selinunt. S. Panofka, Einfluss der Gottheiten auf Ortsnamen; vergl. meine Anzeige der Antichità di Sicilia des Duca di Serradifalco in den Heidelbb. Jahrbb. d. Lit. 1836, S. 23 f. und meinen Antiken-Katalog p. 6, Nr. 45 b.

nagt; links: *APIΣTOM.* Silber; Grösse: 7'/₂. — Ueber diese Silbermünze haben auf mein Ersuchen die Herren v. Minutoli, Raoul-Rochette, Karl Ritter und v. Steinbüchel ihre Stimmen abgegeben, letztere beide aus eigener Ansicht [1]). — Dass sie nach Kyrenaika gehöre, würde auch ohne die Anfangsbuchstaben auf der Vorderseite entschieden sein. Der Magistratsname Aristomachos oder Aristomenes kommt hier auf einer kyrenaischen Münze zum ersten Mal vor; und einen Jupiter-Ammonskopf *en face* hat erst ganz kürzlich Mionnet in seinem letzten Supplementbande nach einer Münze von Barce abbilden lassen. Die Pflanze auf der Rückseite ist das weltberühmte, aber eben so räthselhafte Silphion der Alten, worüber ältere und neuere Pflanzenkenner seit Saumaise bis auf della Cella, Pacho, Beechey, Sprengel, Böttiger, Link und Decandolle die verschiedensten Urtheile gefällt haben. Ich übergehe sie hier, so wie die andere Frage, ob diese Pflanze gänzlich ausgegangen sei, oder ob sie sich hie oder dort in jenem afrikanischen Küstenlande noch vorfinde. Wir haben nur zu bemerken, dass dieser Strauch, der in Kyrenaika oft die Höhe von drei Fuss erreichte, auch in einem Gränzlande des persischen Reichs, in Baktriana, aber wie es scheint, in einer Varietät und geringerer Qualität sich vorfand; wo die Begleiter Alexanders des Grossen ihn antrafen. „In diesem (dem indischen Kaukasus, sagt Arrian III. 28) wachsen nur Terebinthen und das Silphion, wie Aristoteles bemerkt.“ Von diesem Gebirgspass über den Hindukusch hat neulich ein grosser Geograph diese Notiz nicht unbenutzt gelassen, indem er sagt: „Die trefflichen Weiden, zumal das Lieblingsfutter für die Alpenheerden, das Silphium, wird hier gerühmt;“ und der neueste Reisebeschreiber berichtet aus jener Gegend: „Wir trafen hier die Assafötida-Pflanze im Uebermaass an, und unsere Reisegefährten genossen dieselbe mit grossem

1) Ich habe sie seitdem in der Symbolik II zu S. 322 auf der letzten Tafel Nr. 26, dritt. Ausg., abbilden lassen.

Behagen. Die Pflanze ist, wie ich glaube, das Silphium der Geschichtschreiber Alexanders; denn die Schaafe fressen sie sehr begierig, und die Landeseinwohner betrachten sie als eine nahrhafte Speise" [1]). Das, wie es scheint, weit edlere kyrenaische Silphion war schon in der Vorzeit hochberühmt nnd als Handelsartikel Monopol des Staats. Der dicke Saft, der aus den Einschnitten in Stängel und Wurzel floss, wurde von den Kyrenäern mit Kleien vermischt, als theure Handelswaare versendet und in Rom mit Silber aufgewogen. Auf einer Vase aus Etrurien mit altdorischen Inschriften ist auf bizarre Weise eine Handelsscene abgebildet, wobei unter Aufsicht eines Magistrats Ballen gewogen werden. Man hat an Verkauf von Wolle gedacht. Nach dem zuletzt Angeführten scheint eine andere Meinung mehr für sich zu haben, dass es Klumpen von Kleien seien, worin der Silphiumsaft eingeknetet worden. Bei Griechen und Römern war das Silphium ein kostbares Gewürz und ein theures Arzneimittel. Apicius, der Kochkünstler, kannte beide Arten des Silphium, die asiatische und die afrikanische, brauchte den Saft der Wurzel (Laseris radix) als Gewürz zu vielen Speisen, löste ihn in warmem Essig auf und vermischte ihn mit Sardellenbrühe; wusste aber auch die Masse dieses theuren Gewürzes zu vermehren, nämlich durch beigemischte Piniolen, welche, mit dem Silphiumsaft gesättigt, den Speisen den Geschmack jener edlen Wurzel mittheilten [2]). — Hiernach wird man es sehr natürlich finden, dass die Kyrenäer diese Pflanze auf ihre Münzen in verschiedenen Metallen aufprägten. Auf einigen derselben sitzt der morgenländische Hase (Jerboa oder la gerboise genannt) an der Seite oder an der Wurzel dieses

---

1) K. Ritter über Alexanders des Grossen Feldzug am indischen Kaukasus, S. 18; und Burnes Reise nach und in Bokhara, S. 196 der deutschen Uebersetzung.

2) Monumenti dell'Instituto archeologico I, Nr. 47; J. H. Dierbach Flora Apiciana p. 74 f.

Strauchs; unsere Münze hat das Besondere, dass eine gehörnte Antelope in kräftigem Aufschwunge oben an den Früchten nagt und uns also das von den Reisebeschreibern bemerkte Gelüsten der Schafe und Ziegen nach dem Genusse derselben vor Augen stellt.

Man hat die Numismatik die Leuchte der Alterthumswissenschaften genannt. Auf diesem praktischen Standpunkt dürfen *wir* die Masse der antiken Münzen wohl als einen Metallspiegel der gesammten alten Welt bezeichnen. Sie reflectiren die Natur in ihren drei Reichen; sie copiren deren Erzeugnisse und die daraus verfertigten Artefacte; sie bezeichnen die Fortschritte der Künste; sie begleiten die bürgerliche Gesellschaft durch alle Zustände, das Städteleben, die Gesetze und Anstalten, die Kriege, Eroberungen und Friedensschlüsse, die Regierungswechsel, den Handel, die Colonien und die Völkerbünde; sie verewigen die Schicksale erlauchter Geschlechter und erhalten in lebendigem Andenken die Persönlichkeiten grosser Männer. *(Siehe hierzu Nachtrag XII.)*

III.

Nachträge [1]).

I.

(Nachtrag zu Seite 339.)

Seitdem ist von demselben Archäologen, dem wir hauptsächlich die ersten Belehrungen über diese Punkte verdanken, das Verzeichniss beider Künstlerclassen sehr ansehnlich vermehrt worden, nämlich nicht weniger als 33 Münzstempel-Künstler sind mit den nöthigen Notizen über ihre Arbeiten nachgewiesen worden, und 83 Lithoglyphen gleichfalls mit räsonnirenden Nachrichten über ihre Werke, und auch jetzt schon sind zu diesen Katalogen einige Nachträge geliefert worden; s. *Raoul-Rochette*, Lettre à Mr. Schorn, ed. second. Paris 1845, pag. 59—159; vergl. meinen Bericht über dieses Werk oben pag. 307, woraus jetzt unter Andern Dumersan, Essai p. 36 berichtigt werden muss, dass die Namen der Stempelschneider erst seit Cäsar auf den Münzen erschienen. — Bei dem zunächst erwähnten Vorkommen von Heroen auf Münzen erinnert sich der Leser auch der Sitte,

1) Hier zum ersten Mal gedruckt.

welche griechische Könige und römische Kaiser und Kaiserinnen unter den Gestalten oder mit den Attributen von Gottheiten oder Heroen und Heroinen darstellte; wohin die so eben erschienene Abhandlung gehört: De quelques Empereurs Romains qui ont pris les Attributs d'Hercule, par *J. de Witte*, Paris 1845.

II.

(Nachtrag zu Seite 340.)

Vergl. jetzt: *Metrologische Untersuchungen* über Gewichte, Münzfüsse und Maasse des Alterthums von *Aug. Böckh*, Berlin 1838, XVIII u. 481 Seiten; welches mit einem guten Register versehene Werk mich nicht nur über die antiken Münzfüsse, sondern auch über viele andere Punkte des gesammten Münzwesens in den drei Metallen und in den drei Theilen der alten Welt in's Einzelne einzugehen überhebt.

III.

(Nachtrag zu Seite 341.)

Hierüber habe ich mich in der vierten Abtheilung dieser Schriften (IV. 1. Seite 62 ff.) ausführlicher verbreitet. In neuester Zeit hat Du Mersan (Médailles inédites, Paris 1832, p. 57 sqq.) einen schönen Beitrag aus Münzen geliefert, besonders durch Bekanntmachung und Beschreibung eines unedirten Silbermedaillons, worauf man, ausser dem Namen *EPYKI*, die schön bekleidete *Venus*, mit einer Taube in der Rechten und vor ihr Amor erblickt, welche Vorstellung ein anschauliches Bild von den dortigen Naturfesten und Taubendienst (Athen. IX, pag. 395 u. 458 sq., Schwgb.) darbietet. Eine andere Münze, ähnlich der Nr. 2 bei Dumersan (was dem Herausgeber unbekannt geblieben) und gleichfalls mit der vollständigen Aufschrift *EPYKINON*, in der königl. preuss. Sammlung, hat zwei Jahre später Pinder (Numismata antiqua inedita, Berolini 1834, tab. I, Nr. 12) bekannt gemacht. Diese letztere Sammlung liefert tab. II, Nr. 2 zum ersten Mal eine Erzmünze des Commodus von Prusa in Bithynien mit dem auf dem dortigen Berg Olympos liegenden und aus einer Urne sein Gewässer ausgiessenden ***Flussgott Horisios.***

IV.

(Nachtrag zu Seite 342.)

Ein Beispiel: Die bätische Stadt Osca (zu unterscheiden von der anderen: Osca in Hispania Tarraconensis [Huesca], die auch Münzen hat, aber nur aus der römischen Kaiserzeit, Eckhel D. N. I p. 53) hat alte Autonomenmünzen (Eckhel p. 27, ibique Florez. III. 64. 12), weil sie, nicht weit vom Meere liegend, Handelschaft trieb. Hierzu Bemerkung 1), dass Dumersan Essai p. 12 diese Stadt mit der andern verwechselt; 2) dass Plinius (III, p. 136) so wenig, als die neueren Geographen die bätische Osca nennen; dass ihre Lage nicht ganz bestimmt ist. Mionnet, Atlas numismatique, setzt sie pl. 2 unweit Italica südwestlich. Es muss nämlich dort statt Ocea gelesen werden Osca. 3) In der Tarragonischen Osca starb Sertorius. Man muss nämlich beim Strabo III, pag. 43, Siebenk. statt: ἐτελεύτα δὲ νόσῳ lesen: ἐν Ὄσκῃ, oder mit Kramer ἐν Ὄσκᾳ (siehe meinen Bericht über dessen Ausg. in den Wiener Jahrbb. 1845, Band 111). Dagegen liefert eine andere Seestadt des benachbarten Galliens einen andern Beitrag zur *numismatischen Geographie*, der jetzt auf demselben Atlas des Mionnet pl. 3 nachzutragen ist. Auf pl. 13 bei L. de la Saussaye, Numismatique de la Gaule Narbonnaise erscheinen zwei Münzen (Nr. 1 und 2) auf der Vorderseite mit dem Haupte der Artemis, auf der Kehrseite mit Stern und Löwen, mit ΑΓ auf dem Rande. Diese Bilder, denen der Münzen von Massilia ähnlich, nur roher, bezeichnen mit den zwei Buchstaben die Massiliotische

Colonie Agatha (Ἀγάϑη), jetzt Agde, deren Namen Einige durch ἀγαϑή, nämlich τύχη, erklärten, weil hier die herumschiffenden Phokäer das gute Glück, nämlich das Ende ihrer Herrschaft gefunden. Strabo (IV, p. 182, p. 17 Tzsch.) nennt sie aber ausdrücklich eine Niederlassung der Massalioten, und war die westlichste unter allen Colonien dieser Metropole, denn sie lag im Gebiete der Volcae Arecomici, an der Mündung des Flusses Arauris, jetzt Herault (Mannert II. 1. 61, de la Saussaye p. 90 sq.). Dorten ist also auf der obigen Karte der Name *Agatha* einzutragen, so wie in das Städteverzeichniss der Gallia Narbonensis bei Eckhel D. N. 1, p. 66 unten. Das Bild der Artemis auf diesen Münzen hängt mit dem Cult der Ephesischen Göttin und der romantischen Stiftungssage (bei Strabo IV. 4, p. 10, vergl. Eckhel p. 69) zusammen. Der Stern über dem Löwen bezeichnet vermuthlich den Löwen im Thierkreis (vergl. de la Saussaye p. 82 sq). Seit Cäsar war diese Stadt wie die übrigen römisch(Plin. III 4.).

V.

(Nachtrag zu Seite 346.)

Das erinnert an die *Aera der Seleukiden* und an andere *chronologische Bestimmungen*, die bei der antiken Münzkunde zu bemerken sind. Hierüber gibt Eckhels Hauptwerk (D. N. V. IV. cap. XX, p. 374 sqq.) die nöthige Belehrung; womit man jetzt die gedrängte Uebersicht in Pauly's Real-Encyklopädie I, S. 171 ff. verbinde (wo aber S. 172, Z. 3 oben 312 v. Chr., statt 212 zu schreiben ist; vergl. Sainte-Martin in der Biographie univers. Tom. XLI, p. 508). Ueberhaupt aber sind, ausser den älteren Werken, Gatterers Chronologie §. 244, S. 236 ff., Larcher, Leopardi und Niebuhr über die Chronik des Eusebius, Clinton's Fasti Hellenici, das Marmor Parium cum commentario Caroli Mülleri, Paris 1841, desselben Fragmenta chronologica (am Herodotos), Paris 1844, und C. C. J. Bunsen, Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte, Hamburg 1844, besonders das Urkundenbuch II, p. 1—117, nachzulesen [1].

1) In Betreff der *Monatsangaben auf Münzen* sagt Theodor Bergk, Beiträge zur griechischen Monatskunde, Giessen 1845, S. 8, mit Recht: „Ob die Münzen Ausbeute gewähren, vermag ich nicht zu sagen; ich kenne bloss makedonische Monatsnamen auf Münzen," denn, bemerke ich hierzu, die Monatsnamen auf Münzen von Paphos (s. Harduin, opera selecta p. 702) finden sich nur auf einigen bei Goltzius (Eckhel D. N. III. 86) und diese sind bekanntlich verdächtig, und der Gott *Μήν* oder Mensis auf kleinasiatischen Münzen gehört nicht hierher (Eckhel IV, pag. 420). Aber eine andere Stelle des Herrn Bergk, ebendas. pag. 33,

wo er Cicero de divin. I. 57 über die Prognostika anführt, welche die Bewohner von Keos jährlich vom Aufgang des Hundssterns zu nehmen pflegten (nach dem Bericht des Heraklides Pontikos), liefert ein Beispiel, dass physisch-kalendarische Andeutungen von Jahresperioden auf altgriechischen Münzen vorkommen, denn auf den Münzen dieser Insel sehen wir Stern und Hund geprägt (s. Symbolik I. S. 31—33 dritt. Ausg.). Ein eben daselbst angeführtes Sprüchwort über die Verwirrung der Tageszählung auf Keos (Paroemiogr. gr. p. 405 ed. Leutsch et Schneidew.) erinnert endlich an die Wahrnehmung, dass Tagesangaben auf griechischen Münzen sich nicht, und nur auf einem Denar des Brutus (Eckhel IV. 420) finden.

VI.

(Nachtrag zu Seite 347.)

Die ungemeine Bereicherung, welche durch diese baktrische Münzen die alte Geschichte gewonnen hat, hebt auch der kundige Recensent im 100. Bande der Wiener Jahrbb. der Lit. S. 136 hervor. Derselbe macht S. 140 darauf aufmerksam, wie auch die römische Kaisergeschichte, bei der Unzuverlässigkeit und Lückenhaftigkeit, worin sie sich bei den sogenannten Scriptores historiae Augustae befindet, nur allein durch die Münzen dieser Periode Ergänzung und Berichtigung gewinne; — womit anjetzt die Bemerkung Niebuhrs (Vorlesungen über die römische Geschichte von L. Schmitz II [oder V des ganzen Werkes], S. 404) übereinstimmt, wenn er unter Anderem sagt, die Geschichte des römischen Kaiserreichs sei uns weit weniger bekannt, als die der Republik, und die allein richtigen geschichtlichen Quellen seien *die Münzen.*

VII.

(Nachtrag zu Seite 349.)

Beispiele eines solchen Münzreichthums, zuweilen selbst von grossem materiellem Werthe, liefert C. S. in den Wiener Jahrbüchern der Literatur Band 100, S. 134, worunter „der fast fabelhafte Fund von mehr als 40,000 goldenen Lysimachern“ und andere von Münzen Alexanders d. Gr., des Lysimachos und Seleukos in den südlichen österreichischen Provinzen zu verschiedenen Zeiten. — Finden sich Münzen Eines Gepräges in grosser Anzahl an Einer Stelle beisammen, so darf man entweder auf eine antike Münzstätte oder auf einen Tempel- oder Familienschatz schliessen. Oft ist der Werth unbedeutend; wie mir denn vor einigen Jahren eine ziemliche Anzahl Klein-Erzmünzen mit dem Kopfe des Constantius und mit dem Bilde eines den niedergeworfenen Feind tödtenden Römers überbracht wurden, die bei Ladenburg beisammen gefunden wurden.

VIII.

(Nachtrag zu Seite 351.)

Ueber die Münzen von Chalkis auf Euboea und deren Colonien in verschiedenen Ländern der alten Welt, sowie über die von Chalkidike in Makedonien, muss man jetzt nachlesen: Mionnet II, p. 303 sqq. und Suppl. IV, p. 358 sqq., ingl. Descript. III, p. 60. Fr. Streber in den Abhandl. der Münchn. Akad. I. p. 114 sqq., die Anmerk. ad Herodot. VII, 122; VIII, 117. Voemel ad Demosth. Or. Philipp. p. 12 sqq., p. 101—108; vergl. auch Paulys Real-Encyklop. II, p. 302 f. Millingen, Sylloge of ancient unedited coins p. 45 mit pl. I, Nr. 21, woraus unter Andern Landon, Numismatique du voyage du jeune Anarcharse p. 55, Nr. 11 zu berichtigen ist, der die oben von mir erwähnten schönen Münzen mit dem Haupte des Apollon und der Lyra nach Chalkis auf Euboea versetzt, da doch alle diese mit der Aufschrift *Χαλκιδέων* versehene Münzen nach Thrakien gehören, und zwar bestimmter nach Olynth, wie die von Millingen bekannt gemachte Silbermünze beweist, die auf der Vorderseite *ΟΛΥΝΘ* hat, auf der Kehrseite *ΧΑΛΚΙΔΕΩΝ*.

IX.

(Nachtrag zu Seite 358.)

Ich stelle hier noch, grossentheils nur andeutend, Mehreres zusammen: Vom sicilischen νοῦμμος (νόμος) bildete sich das römische nummus (numus). Die ältesten griechischen Münzen sind Silbermünzen, die ältesten italischen, ausgenommen die vom etrurischen Publuna (Populonia), hingegen Erzmünzen. Ausser den gewöhnlichen drei Münzmetallen, Gold, Silber und Kupfer, gab es auch das sogenannte electrum, eine Mischung von Gold und Silber, letzteres oft nur zu einem Fünftel beigemischt; ingleichen gab es eine Mischung von Gelbmetall (potin) besonders der Alexandrinischen Münzen; endlich eine vom geringhaltigsten Silber (billon). Seit der Römerherrschaft durften die griechischen Städte nur eine geringe Anzahl von Silbermünzen schlagen. — Die alten freien Städte, besonders solche, welche Silberminen besassen, benutzten diesen natürlichen Reichthum ihres Bodens zur Belebung und Ausbreitung des Handels, wie Athen, Thasos und Damastium in Epiros (über letzteres s. Strabo VII, p. 164 Tzsch.). Daher wir auf Silberdenaren von Damastium bergmännische Werkzeuge, wie den Hammer, erblicken (s. J. Ad. Brummeri Recens. numorum Antiquarii Creuzeriani, Heidelberg. 1836, pag. 9, Nr. 25). Auch Münzpräge - Werkzeuge zeigen sich auf Münzen, z. B. auf einem Silberdenar der gens Carisia neben dem Haupte der Juno Moneta, mit der Aufschrift *MONETA* (s. Stieglitz, Distributio numorum familiarum Romanarum p. 39).

Ueberhaupt können wir uns von der Technik der Alten beim Münzprägen oder Münzgiessen, vom Gewicht, Gehalt, Werth ihrer Münzen eine deutliche Vorstellung machen. (S. überhaupt Eckhel D. N. V. II, pag. 164, Rasche II. 1, pag. 47, und V, pag. 163, Mionnet Suppl. III, pag. 369. Du Mersan, Essai sur la science des Medailles pag. 9, 20 sqq. und Steinbüchel, Abriss pag. 94 ff. und pag. 180 ff.)

X.

(Nachtrag zu Seite 361.)

Die neueren Schriften über Fälschungen oder Nachprägungen antiker Münzen habe ich genannt *Zur Gemmenkunde* S. 140, wo Sestini, Cattaneo u. A. angeführt sind, vergl. dazu G. B. Loos, Generalwardein: Die Kunst, falsche Münzen zu erkennen, Berlin. Jetzt füge ich bei: Die Becker'schen falschen Münzstempel, von A. v. Steinbüchel, Wien 1836, und: Die Becker'schen falschen Münzen, von M. Pinder. Berlin 1843. — Ich selbst war, durch einen glüklichen Zufall begünstigt, viel früher auf diese nachher so viel besprochenen Nachprägungen aufmerksam geworden; s. Zur Gemmenkunde a. a. O., und jetzt besitze ich seit mehreren Jahren durch die Güte meines Freundes, des Dr. *C. H. Häberlin* in Frankfurt a. M., Abgüsse der sämmtlichen Becker-schen Münzen. — Dagegen war es nicht auf Täuschung abgesehen, obschon ein kundiger Numismatiker dennoch dadurch getäuscht worden ist, bei der durch Denon für den König Murat geprägten Silbermünze mit den Emblemen der antiken Silberdenare von Neapel; wie die Aufschrift *ΚΑΡΟΛΙΝΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ* deutlich genug besagt (s. Du Mersan in der Revue numismatique, Paris 1843, 44, pag. 80). — Zu unterscheiden von jenen Fälschungen sind auch die durch nachahmende Barbaren fast bis zum Unkenntlichen verderbten Bilder und Aufschriften wirklich antiker Münzen, wovon

mein Katalog in zwei goldenen Philippei, fabricae barbarae und extremae barbarae, pag 9, Nr. 77 und 78 zwei Beispiele liefert; vergl. jetzt *Friedr. Jacobs* Brief an *Böttiger*, in des ersteren Vermischten Schriften VIII, S. 68 f. — Ueberhaupt vergl. man jetzt: „Beiträge zur Numismatik, besonders zur Erkenntniss der Echtheit der alten Münzen und anderer Gegenstände von Metall von *J. G. Schimko*," Olmütz 1841.

XI.

(Nachtrag zu Seite 363.)

Die Münzen geben uns auch Darstellungen von antiken Gebäuden und Denkmälern. Beispiele: 1) Das ägyptische Labyrinth mit *rechtwinklichen* Linien, auf Münzen des Augustus und M. Aurelius (dabei mit vier Abtheilungen), bei Patin, Impp. numismm. p. 30 und 239, vergl. Rasche II. 2, p. 1404, wo es aber kein Viereck von ziemlich gleichen Seiten darstellt, wie es, nach Herodot und Strabo, doch sein müsste und wie es die neuesten Entdeckungen von Lepsius aufweisen (s. Bunsen, Aegyptens Stelle in der Weltgeschichte II, Vor- und Nachwort S. VIII [1]). 2) Die Treppe, welche in der Spalte des Felsens hinter der Grotte der Aglauros auf die Akropolis zu Athen führte und die man neuerlich wieder aufgefunden, ist mit den Hauptörtlichkeiten abgebildet auf einer Athenischen Erzmünze des königl. franz. Cabinets (bei Broendsted, Reisen in Griechenland II, p. 131, vergl. p. 287 sq. und daraus bei Guigniaut, Religg. de l'Antiquité pl. LXXXVII, Nr. 341 h. S. jetzt L'Acropole d'Athènes

1) Besonders II, S. 334 mit Tafel XXI, mit Abbildungen des ägyptischen Labyrinths auf Amuleten der Aegyptier und nach Münzen von Knossos auf Kreta mit dem kretischen, welches eine Nachbildung des ägyptischen genannt wird, woraus sich nun ergibt, dass die Skizzen auf obigen römischen Münzen von jenen sehr abweichen.

par *M. Raoul-Rochette*, p. 5.) 3) Die Münze von Perinthos, zu Ehren des Kaisers Severus Alexander geprägt, wodurch Friedr. Jacobs (in s. Vermischten Schriften V, S. 403 ff. jetzt, früher in den Denkschriften der Münchner Akademie V) es zur Evidenz gebracht hat, dass E. Q. Visconti die Wahrheit erkannt, wenn er die unter dem Namen Kleopatra berühmte Kolossalbildsäule im Vatican als Ariadne bezeichnete; mit Beistimmung zur Jacobsischen Erörterung von Gerhard, Beschreibung von Rom II. 2, pag. 174, und K. O. Müller, Handb. der Archäol. d. K. S. 571 zweit. Ausg.

XII.

(Nachtrag zu Seite 366.)

Da ohngefähr fünf Jahre nach Erscheinung dieser meiner Abhandlung ein geistreicher Archäolog in einer Recension der Synopsis numorum antiquorum qui in Museo Caesareo Vindobonensi adservantur. Digessit Jos. Arneth. Vindobon. 1837—1842 im 100. Band der Wiener Jahrbb. der Lit., die alte Münzkunde von demselben Standpunkte ohngefähr, wie ich hier gethan, betrachtet, so sei es mir vergönnt, zur Ergänzung daraus Einiges hier nachzutragen: „Wenn man von *antiker Numismatik* spricht, sagt unter Anderem der Verfasser (C. S.) S. 122, so kann man sie von einem zweifachen Gesichtspunkte aus betrachten, nämlich entweder in Bezug auf *andere Wissenschaften*, oder *an und für sich selbst.*" — In ersterer Hinsicht wird sodann die Wichtigkeit der antiken Münzkunde für *Geschichte*, *Alterthümer*, *Mythologie*, *Geographie* u. s. w. angedeutet. „Sie bringt, heisst es hierbei, historische Thatsachen zur unabweislichen Evidenz; sie bestätigt zweifelhafte Angaben; sie hilft irrige Daten berichtigen; sie ergänzt die Lücken der geschriebenen Geschichte und nimmt oft den Ariadne-Faden, wo diese ihn rathlos fallen lässt, auf, um uns Partien des grossen Weltlabyrinths zu eröffnen, von deren Vorhandensein wir bisher kaum eine Ahnung hatten. Sie ertheilt uns Aufschlüsse über das häusliche Leben der Alten. Die römischen Familienmünzen liefern in ihren kleineren, oft übersehenen Beizeichen eine ganze Serie der getreuesten und nettesten Abbildungen von fast

allen Instrumenten und Geräthschaften, deren man im täglichen Leben sich zu bedienen pflegt.“ Darauf wird bemerkt, dass die oft so unscheinbaren Monogramme und andere Zeichen oft allein Aufschluss über die wahre Prägeheimath griechischer Münzen geben; welches Licht wir von den Münzen über den Cultus und den Sagenkreis so vieler Länder der Vorwelt entlehnen und wie sie einen palpablen Commentar zu den Mythen der Dichter [1]) und den Schöpfungen der Plastiker liefern. — „Die alte Geographie,“ wird ferner bemerkt, „findet auf antiken Münzen die Lage gewisser Ortschaften durch deutliche Inschriften näher bezeichnet; sie sieht durch ihre technische Vollkommenheit die Blüthe nachher verschollener Städte, oder durch die Palingenesis jener kleinen Kunstdenkmäler das Wiederaufleben anderer Staaten und Städte bestätigt, ja sie lernt durch die Münzen Namen kennen, die ihr ohne sie fremd geblieben wären.“ — Es wird sodann gezeigt, wie Sternbilder, Flussgottheiten auf Münzen uns über die klimatische Beschaffenheit der Länder belehren, Abbildungen von Thieren und Pflanzen über die Naturproducte der Provinzen und Landschaften, Schiffe, Dreizacke und dergl. über den Handelsverkehr der Völker, architektonische Darstellungen über die Art und Weise, wie die Baukunst in das öffentliche Leben der Alten eingriff. — „Während die griechische Partie eine lange Reihe mythologischer Gestalten und Gruppen vor ihm entfaltet, wird er in der römischen ausser diesen fast für jede Allegorie die entsprechenden plastischen Personificationen finden [2]). Da sind die Eintracht, die Treue, die Billigkeit,

1) Ein lehrreiches Beispiel liefern die Münzen von Sikyon mit der Chimaera nach der schönen Deutung Fr. Strebers (s. Münchn. gel. Anz. 1839 S. 180—185) aus der poetischen Urgeschichte dieser Gegend, welche letztere, auf vulkanischem Grunde ruhend, von Meerfluth bedeckt, erst allmählig der Fruchtbarkeit gewonnen werden konnte.

2) Die Römer waren auf ihren Münzen an Symbolen und Allegorien reicher als die Griechen, (s. Du Mersan, Essai p. 39 sq. und daselbst auch von den kleinen Nebenbildchen und Contremarques).

die Gerechtigkeit, die Freiheit, das Glück, die Frömmigkeit, die Keuschheit, die Fruchtbarkeit, die Mutterliebe, die Hoffnung, die Ehre, die Tugend, das Schicksal, der gute Erfolg, der Friede, Schrecken und Entsetzen [1]), wie Sicherheit und Ruhm, die Genien der Länder und Städte, des Volkes und des Herrschers, des Rathes und des Armee u. s. w., mit so sprechenden, unverkennbaren Attributen ausgerüstet, dass der Bildhauer, der Maler, der Medailleur, der Steinschneider, wenn er auch nicht gerade die nämliche Idee darzustellen hätte, doch Gelegenheit genug hat, den Geist der Alten für seine Imitationen mit Geschmack und Wirksamkeit auszubeuten. — Ref. meint, dass eine Zusammenstellung dessen, was für jede einzelne Kenntniss oder Kunst sich aus der alten Numismatik abstrahiren lässt, recht zweckmässig und dankenswerth wäre, und dass eine numismatische Geschichte, eine numismatische Archäologie, eine numismatische Mythologie, Naturgeschichte, Architektonik u. s. w. gewiss eben so viel Beifall verdienten, als eine numismatische Allegorik oder eine numismatische Geographie."

„Aber *auch an und für sich betrachtet* bietet die antike Numismatik Quellen genug dar, aus welchen der Gelehrte seinen enthusiastischen Detailsinn für sie und der Laie sein ästhetisches Wohlgefallen an ihr reichlich befriedigen mag." Der Ref. bespricht sodann die Mannigfaltigkeit der Typen der antiken Münzen, besonders der einzelnen griechischen Städte und Könige, so wie mancher römischen Familien und Kaiser, die Prüfung der Aechtheit, den Werth und das Gewicht der Münzen, den Münzfuss, den edlen Rost der Münzen, die kostbare patina [2]); und schliesst mit der Bemerkung über die Befriedigung, die jeder auch nur einigermaassen mit Schönheitssinn

---

1) S. meinen Antikenkatalog pag. 20, Nr. 11, und Symbolik III, p 844 f., mit den Münzbildern des Pallor und des Pavor, Taf. V, Nr. 25 und 26 dritt. Ausg.

2) Vergl. Du Mersan, Essai p. 29 sqq.

begabte Mensch in dem Anblicke der edelsten Erzeugnisse antiker Münzprägekunst gewinnen müsse, mit Anführung von Schillers Versen:

„Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick" [1]).

1) Drei andere Verse desselben Dichters über die historische Wichtigkeit der Münzen hat Schimko auf dem Titelblatte der oben angeführten Schrift zum Motto gewählt, am Schlusse aber (S. 16) sich selbst als Dichter in zwanzig *numismatischen Epigrammen* versucht.

B ö t t i g e r i a n a.

1826. 1827. 1840.

(Heidelberger Jahrbücher der Literatur.)

I.

Ueber Silenuslampen [1].

In dem Aufsatze: *die Silenuslampen, zwei antike Bronzen* (wobei eine Kupfertafel), bringt Böttiger auf die lehrreichste und anziehendste Weise mehrere Gegenstände zur Sprache, z. B. die Technologie und den Kunsthandel der Alten (wobei der Wunsch eines Werks über diesen Gegenstand geäussert wird), die den Alten bekannten Beleuchtungsarten mit Vergleichung der neueren, die Lampen, so verschieden nach Material, noch viel verschiedener und mannigfaltiger in den Formen, mit einem Blicke auf die darüber vorhandenen Werke und mit dem Wunsche eines neuen, gehörig gesichteten und geordneten (eine antike *Lychnologie* möchte ich sie nennen), und kritisch-philologische Bemerkungen über die Namen der Beleuchtungsgefässe bei den Alten, über die antike Behandlungs- und Bewahrungsweise des Weines und anderer Flüssigkeiten u. s. w. In dem *Zusatze* werden über die Doppelnatur der Silenusmythe Winke gegeben, über die hoch ernste und hinwieder über die scherzhafte Seite dieses Mythus. „Allein," heisst es pag. 183 f., so wie er (dieser Mythus) von Phrygien und Lydien her, woher die orgiastische Dio-

1) Aus der Anzeige des dritten Bandes von E. A. Böttigers Amalthea. Leipzig 1825, Göschen, in den Heidelberger Jahrbüchern 1826, p. 74–79.

nysosfeier nach Thrakien und über die Inseln nach Böotien kommt, ist auch der zweiten Darstellung, der Trink- und Genusslust, die erste Anregung gegeben. Als Pädagog (er war ja im Sinne der eingebornen Griechen ein Barbar) des Bacchus auf dem fabelhaften vorderasiatischen Nysa, als Feldherr bei seinem Zuge nach Indien (*eigentlich umgekehrt von Indien her, von Hinterasien nach Vorderasien und Kleinasien*), tritt er zuerst auf, und diess wird der Vereinigungspunkt beider Vorstellungen. Nun gibt es in der Dichtung sowohl, als in der bildenden Kunst keine Lächerlichkeit, keinen Muthwillen, der nicht mit dem alten Trunkenbolde getrieben würde." Hierbei nun noch eine, nach des Verf. Meinung noch nicht gelöste Aufgabe: „Ob in dem asiatisch-phrygischen Silenus- und Marsyasmythus auch schon ein *Keim* von der lächerlichen Darstellung, wie sie der lebenslustige Hellene aufgriff, *sicher* nachzuweisen ist, wobei die Zeit genau angegeben werden müsste, wo die alten Dithyrambensänger und Lyriker überhaupt den Silen zu einer scherzhaften Maske umbildeten." — So weit der Verfasser. Die eine Frage nach dem „*komischen Keim*" des Silenusmythus beantwortet sich, meines Erachtens, einem Jeden von selbst, der zum Grundgedanken der ganzen Dionysischen Religion hindurch gedrungen [1]). War nämlich Dionysos die verkörperte gestaltenreiche Natur, die bunte Sinnenwelt, so war damit ursprünglich und nothwendig der *physische Gegensatz* selber gegeben, und mit dem Gegensatz die hervortretende Dichotomie des Göttlich- und Heroisch-Tragischen und des Menschlich- und Halbthierisch-Komischen; ist ferner Silen, wie er ist, nichts anderes, als der Bildungstrieb des Stoffes in noch unvollendetem Bestreben, eine schöne Sinnenwelt hervorzubringen, so muss das Ungeschlachte im bizarren Verein mit dem Gebildeten, das Hässliche im widersprechenden Bunde mit dem Schönen, das

1) Welches aber vernünftiger Weise bei christlichen Gelehrten nicht heisst: der an diese heidnische Religion glaubt.

Geistreiche mit dem Geistlosen und Dumpfen des Silenus ursprünglicher Begriff nnd sein eigenstes Wesen sein, und nicht etwa erst der asiatisch-*phrygische* Silenus, sondern der oberasiatische, ja der Silen von Anbeginn und überhaupt musste gerade den *physischen Gegensatz unter der Form des plumpen und zugleich geistreichen Dionysoserziehers* aussprechen; er musste mit einem Worte als der älteste *Eiron der Welt* auftreten. —

Doch nicht um dieser mystischen Gedanken willen habe ich jene allgemeinen Sätze des Verf. hervorgehoben und beleuchtet, sondern um damit einige kritische Bemerkungen über die im Aufsatze selbst aufgestellte Erklärung der beiden bronzenen Silenslampen vorzubereiten, besonders der einen, worauf es eigentlich ankommt.

Hören wir den beredten Ausdeuter selbst: „Es ist Grundsatz (p. 172 f.) der antiken Kunst, das Gemeinnützliche dem beengenden Kreise des Bedürfnisses zu entnehmen, und durch veredelndere Gestaltung zu einem wahren Kunstwerke zu steigern. So tritt auch im vorliegenden Falle die Lampe als ein blosses Nutzgeräth völlig zurück. *Sie wird zu einem alten, aber noch immer muskelfesten Glatzkopf mit vorragender Stirne und aufgestülpter Nase, mit einem Worte, zu jenem stets durstigen, stets bezechten Gefährten und Pflegevater des Bacchus, zu einem leibhaften Silen.* Er ruht aus, oder hat sich vielmehr niedergekauert, und hält nun die zwischen seinen Schenkeln hervortretende Lampe mit Händen und Füssen fest umklammert. Sein halb geöffneter lechzender Mund ruht auf der Oeffnung in der Mitte der Lampe, wo man das Oel eingiesst“ u. s. w. — Hier also die Beschreibung der Lampe. Nun die Erklärung (p. 173): „Aber was hat denn nun dieser alte Zecher mit der Oellampe zu thun? Will er vielleicht, wie jene Ratten oder Mäuse, die wir als verrufene Oelnäscher scherzhaft auf mehreren alten Leuchtern und Lampen dem Oel nachstellen sehen, das Oel ausschlürfen? Warum

nicht? Wissen wir doch, dass besonders in Italien und Spanien, wo das Oel überall die Stelle der Butter vertritt, ausgelernte Trinker, wenn sie berauscht sind, durch einen Schluck Oel die Dünste des Rausches niederzuschlagen suchen. Allein mein antiquarisches Gewissen gestattet mir nicht, mich mit dieser Erklärung zu begnügen. Um sie ganz befriedigend zu geben, müssen erst einige Mittelglieder dazu gefunden werden. Silens unzertrennlicher Gefährte ist der gefüllte Weinschlauch. Und den lässt der Alte, wenn er einmal angezapft ist, tüchtig auslaufen. Diese Idee ergriff die Plastik der Alten. Bacchus selbst vermählte sich ja im ganzen Alterthum mit den Brunnennymphen (d. h. man trank den Wein nur mit Wasser gemischt). *So riefen auch die bildenden Künstler da, wo sie Fontainen schufen, Springquellen aus Röhren hervorlaufen liessen, das Bild des Silenus zu Hülfe.* Die Springbrunnenmündung wurde zur Mündung eines Schlauchs, der vom beistehenden Silen in allerlei komischen Stellungen gedrückt, statt der süssen Bacchusgabe klare Nymphengabe hervorschäumen lässt, wohl immer eine verdriessliche Verwechselung für Jeden, der mit Horaz zur frohen Stunde dem Wassertrinken alles Böse nachsagt. *Solche Brunnenfiguren mit auslaufendem Schlauche heissen daher im Alterthum vorzugsweise Silene, oder nach der dorischen Aussprache Silane.*" — (Pag 175 f.) „*Die Vergleichung mehrerer bronzenen Lampen — setzt die stufenweise Fortbildung des Silenus, der die geschnäbelte Lampe zwischen den Füssen hat, ausser allem Zweifel.* So hat im bildenden Alterthume jede Idee, in Bildwerken ausgeprägt, ihren Stammbaum!" — Ebendaselbst in der Note: „*Jedes ausgeführte Kunstwerk erhielt nun*, bei der unglaublichen Bilderlust und Freude an Vervielfältigung, *auch eine verkleinerte, abgekürzte Form;* wir möchten es *Kunstabbreviatur* nennen. So scheint es nicht unwahrscheinlich, *dass eine grosse Zahl noch vorhandener Lampen in gebrannter Erde, wo das ganze Lämpchen einen Silenuskopf darstellt, dessen weit geöffneter Mund die Lampendille bildet,*

die Oeffnung zum Oeleinträufeln aber eben auf der Glatze angebracht ist — auf diese Weise entstand.“

Diess wird genügen, um dem Leser die Ausdeutung des Verf. und den Gang, den er dabei genommen, deutlich zu machen. Es ist unmöglich, mit grösserer Gelehrsamkeit (wovon in den zahlreichen Noten die reifsten Früchte aufgehäuft sind), mit feinerem Witze und mit glücklicherer Combinationsgabe eine Sache zu führen, als der geübte Archäolog die seinige auch hier wieder geführt hat. Auch ist es gewiss eine wahre Bemerkung, dass im bildenden Alterthum jede (zumal, möchte ich beifügen, eine *so oft* ausgeprägte) Idee, in Bildern ausgeprägt, ihren Stammbaum hat. Aber sollte diese Idee wohl *diesen* Stammbaum haben? und sollte diese Deduction wohl nicht eine zu künstliche sein? Das Alterthum ist, wie allerwärts, so auch in der Bildnerei tiefsinnig, geistreich, aber auch *einfach*. Hier aber werden einige künstliche Mittelglieder eingefügt, um die Genealogie zu verbinden, Glieder, von denen nicht bewiesen worden, dass sie organisch in diese Familie gehören. Zuvörderst ist jene angenommene *Abbreviatur* unwahrscheinlich. Bei weitem die grösseste Anzahl (nicht bloss eine *grosse* Anzahl) dieser Lampen sind blosse *Silenusköpfe*, auch bronzene. In einer Heidelberger kleinen Sammlung befindet sich eine solche aus dem Museum Nani. Und ist diess nicht das Einfachste? Führte nicht schon die durch den Zweck gebotene Lampenform darauf? Das Einfachere pflegt aber dem Combinirten, dem Zusammengesetzten, wie die vom Verf. beschriebenen Silenuslampen sind, vorauszugehen; nicht umgekehrt ihm zu folgen. — Sodann muss der Weinschlauch zur Vermittelung dienen, um den Silen an Brunnen und an Lampen erklärbar zu machen. Scharfsinnig in der That, und ich will es auch lieber *Anderen* anheim stellen, ob sie jetzt noch den *Visconti* mit seinen Pontonniers (utriculariis; worüber Schwarz schon in den Miscellaneis politioris humanitatis sehr vieles gesammelt hat) in Schutz nehmen wollen. — Aber wie nun, wenn ein

allgemeiner physischer Begriff, eine ganz natürliche und nothwendige Sache uns für den Brunnen-Silen von selber eine Erklärung böte, ohne dass wir erst nach dem Weinschlauche, der hier sogar zu einem Vexirwerkzeuge wird, die Hände auszustrecken brauchten — eine Erklärung, die eben so nahe und auf demselben Grund und Boden anzutreffen wäre, wo die *jetzt* allgemein bekannte und allgemein angenommene Antwort auf die Frage gefunden wird: warum die Brunnenröhren und die Dachrinnen seit den ältesten Zeiten bis auf den heutigen Tag so häufig Löwenköpfe haben? — eine Erklärung endlich, die, was der Verf. so geschickt mit dem Weinschlauch zu erreichen wusste, über *Beides*, über den Brunnen- wie über den Lampensilen, Aufschluss gäbe. Ja, nicht über Beides bloss, sondern noch über ein *Drittes*, welches der umsichtige und gelehrte Verf. bei seiner Deduction ganz ausser Acht gelassen, nämlich: *dass es noch eine Gattung von Silenslampen gegeben*, solche, die nichts von Silen selber an sich trugen, sondern den Kopf des ihm beständig dienstbaren, getreuen Esels. Sie kommt in dem kalendarischen Monument der Villa Borghese Nr. 89 vor, und Jeder kann sie jetzt in seinem Millin (Galerie Mythol. I. pl. LXXIX, Nr. 331) finden. Gegen den allenfallsigen Versuch, auch *diese* Silenische Lampe durch den Mittelbegriff des Schlauchs erklären zu wollen, würde der einsichtige Verf. selbst sich gewiss am ersten durch die Einrede verwahren: das heisse ja am Ende den Schlauch zum Träger des Esels machen, welches in die verkehrte Welt, nicht in die alte gehöre. Eben desswegen muss ich aber noch einen Punkt berühren, der einen andern Silenischen Mythus angeht, und dessen der Verf. nicht zu gedenken brauchte. Der Satz: Silen ist des Dionysos Pflegevater — ist ein einfacher physischer Satz, und enthält eine ganz natürliche Wahrheit, diese: Licht, Wärme und Nass sind die nothwendigen Bedingungen zum Gedeihen des Weinstocks und zur Zeitigung des Weines. Der Satz hat aber auch in einem allgemeineren Sinne seine Wahrheit: Licht, Wärme

und Feuchtigkeit sind nothwendige Bedingungen alles natürlichen Lebens, und diese schöne Natur in ihrer üppigen Fülle ist erst durch jene Elemente geworden, was sie ist. Jene Elementarstoffe und Kräfte selber sind noch nicht die schöne, wohlgeordnete Dionysische Naturwelt — sondern sie sind Materialien und Anregungen dazu. Darum stehet der selber ungestaltete Silenus dem Dionysos vor, leitet und bildet ihn. Darum singt auch Silen so gern *von der natürlichen Dinge Ursprung und wie sie allmählich Gestaltung gewonnen* (Virgil. Eclog. VI. 31 ff.).

Dieses vorausgesetzt und mit Beziehung auf die obigen Andeutungen, ist nur Weniges von Nöthen, um zu zeigen, wie Silen mit Wassern und Brunnen, mit Licht und Lampen in Verbindung gesetzt wird. Zuvörderst heisst er ja selber einer *Nymphe Sohn* (Theopomp. ap. Aelian. V. H. III. 18.), und was seine Verbindung mit Quellen und Bächen noch näher beurkundet, er wird Gemahl der Najade (*Naΐδος ἀκοίτας*, Pindar. ap. Pausan. III. 25. Fragmm. incert. Nr. 73) genannt. Beiläufig bemerkt, wenn unser gelehrter Verf. an den Tropus erinnert: *Bacchus wird mit den Nymphen vermählt*, so gehört diess in eine andere Ideenreihe, die den Silen unmittelbar nichts angeht, wie man schon aus der andern Formel sieht: *den rasenden Gott durch einen anderen nüchternen mit Gewalt zur Besinnung bringen* (Plato de Legg. VI, p. 773, p. 454 Bekker; und Plutarch. an seni ger. respubl. p. 791 B). Hier soll der Wein durch Wasser gebändigt werden, aber Silen ist desswegen Hausherr der Wassernymphe und Nymphensohn, *damit Wein wachsen könne*. Mit einem Worte, schon *kosmogonisch* gehört Silenus dem Wasserreiche an, und das Gedeihen der ganzen Vegetation ist an seine feuchte Natur geknüpft. Darum bringt der Mythus die Silene mit Poseidon in Verbindung und gibt ihnen den Schweif des Neptunischen Thieres, des Pferdes (Gerhard del dio Fauno p. 15). — Und wo finden wir den Silen, wenn ihn die Leute fangen, damit er die natürlichen Dinge erklären

soll? — an Quellen, wie z. B. dort in Thrakien an der mit Wein vermischten Quelle Inna (Bion et Theopomp. ap. Athen. Epit. II. 6). Das war im alten Naturgarten, wo in üppigster Vegetation Rosen blüheten, und die Wasserquellen Wein mit sich führten, d. h. wo die gehörige Feuchtigkeit den Weinstock nährte und gedeihen machte. — Auf *diesem* Wege musste Silenus wohl ganz natürlich zum aquilex, zum Wasserleiter und Brunnenmeister werden. Die Künstler empfingen ihn als solchen schon vom Mythus und von der Volkslegende. Was sie nun aus ihm machten, war ihre Sache, war Sache der freien Kunst, die eben, weil sie frei und weil sie Kunst ist, mit den empfangenen Gedanken genialisch spielen darf; und so mag auch mancher spätere Künstler das Vexirspiel mit dem Weinschlauch, der Wasser gibt, *hinterher* sich erlaubt haben. — Aber an den Brunnen ist Silenus *nicht vom Schlauche*, sondern von der *Quelle* und vom *Wasser* gekommen.

Wie aber kommt er zum *Licht* und zur *Lampe?* Hier will ich das Entferntere zur Seite lassen; wie z. B. dass er des Uranos, des Apollo, des Pan Sohn genannt wird, dass er mit dem Olympos in Verbindung steht, dass er mit Faunus verwechselt ward (Gerhard a. a. O. p. 9 f.), mit einem Worte, dass er mit himmlischen Mächten und mit *Lichtgöttern* verwandt ist. Folgendes liegt schon näher, dass er Phaëthons Bastard heisst (Matth. Gesner de Silenis p. 14 f.), wodurch er halb und halb zu einem Enkel des Sonnengottes oder zum Sohn eines Planetengottes wird. *Planeten- und Sternengeister greifen durch die Silenisch-Bacchische Fabel durch.* Der alte Lakonische Landesheros und Mondsdiener Astrobakos (Ἀστρόβακος) ist einer aus dieser Sippschaft — und wie er Bacchus heisst, so hat er auch den Silensesel; und Fabel und Name gesellen ihn den Sternen zu (Symbolik III, p. 210 f., not. 155, zweit. Ausg.). Silen aber, das ist ein Hauptsatz, tauscht von Bacchus den Namen ein und heisst selber Bacchus (Gesner a. a. O. pag. 14 f. Man s. jetzt noch das Etymologicon Gudianum p. 497, l. 37. 38). Er ist der alte Bacchus

der Urstoffe, der sich im blühend schönen Dionysos verjüngen wird. So wie dieser aber seine eigene Persönlichkeit erlangt und in seiner Gestaltung vollendet ist, tritt jener, der alte missgestaltete, als Gegensatz ihm gegenüber. Jener Stern- und Eselsdämon (und die aselli standen als Sternbild am Himmel) war nun in dem dorischen Mondsdienst ein wachsamer Hausgenius, und mit dem Hausfeuer in eine natürliche Verbindung gesetzt. Es hat keinen andern Sinn, wenn in einem Mythus der Silenusesel die Ehre der Vesta rettet (Symbolik II, p. 634, zweit. Ausg.). — Ich schicke diess desswegen voraus, weil sich allein daraus etwas erklärt, was aus des Verf. Standpunkt unerklärt bleibt: *warum die Hauslampen auch die Silenische Zuthat der Eselsköpfe* (wie die Antikensammlungen beweisen) *an sich tragen* (Symbol. III, p. 211, not. 155). Aber durch seine Glatze wird Silen dem Licht- und Lampenschein noch ähnlicher, als durch seine Herkunft und durch das ihn tragende astronomische Thier. Er ist ja der Ahnherr aller Glatzköpfe (er ist der φαλακρός oder, was dasselbe ist, der φάλανθος vorzugsweise), und der kahle Sokrates ward ja mit ihm nur *verglichen*. Σύμβολα δὲ ἐστι (sagt Porphyr. beim Eusebius P. E. III. 110 von unserm Silen) τὸ μὲν φίλανθον καὶ στιλπνὸν κατὰ τὴν κεφαλὴν τῆς οὐρανοῦ περιφορᾶς, Sinnbilder der Himmelsbewegungen sind die Blumenliebe und das Glänzende seines Hauptes. (Besser liest man wohl τὸ μὲν φάλανθον κ. τ. λ. „das *Kahle, Blanke* und Glänzende s. H.") Das Wort gehört zu den vielen Abkömmlingen von φάω, φαίνω, *luceo*, wovon dann zunächst φαλός, φάλιος und selbst φάλανθος, d. i. λαμπρός, λευκός, *glänzend, weiss*, und das adjectivische Φαληριῶσα, d. i. Λευκή. Daher auch das vom Plato angezeigte Komische im Anfang des Gastmahls ὁ φαληρεύς in dem Wortspiel mit Kahlkof zu suchen ist. Daher auch φαλακρός vom Eustathios in Iliad. γ. p. 424 erklärt wird: ὁ χάρα φάλιος, ἤτοι λαμπρός, wer einen *blanken* Scheitel hat. Daher auch ein Alter, γέρων, beim Diogenes Laërt. VII. 160 durch φάλανθος bezeichnet

wird; s. Menage daselbst.) Wie volksmässig und wie alt diese Bezeichnungsart bei den Griechen war, beweisst unwidersprechlich die Spottrede auf den kahlköpfigen Ulysses, der unerkannt in seinem Hause den Lampenbesorger macht, wo Eurymachos sagt (Odyss. XVIII. 354 f.), von dessen Kopf scheine ein Glanz wie von einer Fackel auszugehen, weil er gar keine Haare mehr habe (— δαΐδων σέλας ἔμμεναι αὐτοῦ καὶ κεφαλῆς κ. τ. λ.). Zu welcher Stelle Synesius in der Lobrede auf die Kahlköpfigkeit den besten Commentar liefert. Die Kahlköpfe, sagt er (p. 74 ed. Petav.), nenne man lieblich mildernd *Mondchen* (σεληνία), und wirklich seien die Glatzen dem Monde und des Mondes Phasen nicht bloss gleichnamig, sondern auch gleichgestaltig, denn vom Sichelförmigen durch alle Veränderungen bis zur runden Mondscheibe könne man die verschiedenen Viertel auf den Scheiteln der Kahlköpfe nachweisen. Die aber zum vollen Glücke Gelangten, nämlich die ganz *Vollmondigen*, könne man mit vollem Rechte bereits Sonnen nennen, weil sie nicht mehr zu verschiedenen Phasen übergehen, sondern nun schon beständig mit vollkommenem Zirkelrunde den Himmelskörpern entgegenstrahlen (ἀλλὰ διατελοῦσιν ὁλοκλήρῳ τῷ κύκλῳ τοῖς κατ' οὐρανὸν ἀντιλάμποντες). Darauf kommt er auf die Stelle der Odyssee zu sprechen, wie dort die jungen reichbelockten Freier den kahlen Lampenbesorger Odysseus (kahl hatte ihn durch ihre Verwandlung Minerva gemacht: Odyss. XIII. 431) erinnerten, er könne sich diese Mühe ersparen, weil sein kahles Haupt hinlängliches Licht im ganzen Hause verbreiten werde (ὡς ἀρκούσης τῆς κεφαλῆς περιλάμψαι τὴν ὅλην οἰκίαν). Die komische Farbe und Wirkung der Homerischen Stelle hat ein anderer Gelehrter (im Classical Journal XII, p. 167) angedeutet.

Ich wende mich wieder zum Silenischen Lampenhalter und Lampenkörper und sage nun: dieser fahl- und kahlköpfige (φαλακρός, φάλανθος) Silenus ist nichts anderes, als der phallenische Dionysos, oder jener alte Bacchus, von

dem wir beim Pausanias (X. 19. 2) und beim Oenomaos (ap. Euseb. P. E. V. 36, pag. 233 ed. Colon.) lesen. Die Methymnäer auf Lesbos bekommen ein Orakel, sie sollen den Phallenischen Dionysoskopf verehren (φαλλην὇ν τιμῶσι Διονύσοιο κάρηνον), wofür Pausanias den Kopf-Dionysos (Διόνυσον Κεφαλλῆνα) nennt. Schon diese letztere Bezeichnung hätte die Alterthumsforscher warnen sollen, der abgeschmackten Vorstellung des Theodoretos (Graecc. Affect. Curatt. X. 141) kein Gehör zu geben, der hier an den Phallos denkt — eine Missdeutung, die schon *Liebe* in der Gotha Numaria p. 187 sq. sehr gut beseitigt hat, wenn er gleich darin irret, dass er den Minervenkopf auf den Münzen von Methymna für jenen Bacchuskopf nimmt. Letzterer kommt freilich auf Münzen dieser Stadt vor, aber auf andern (Eckhel D. N. V. II, p. 502). *Phallenisch* heisst jener Bacchuskopf von dem falben (fahlen) Schein des Holzes, woraus er gemacht war (der geistreiche *Riemer* hat schon in seinem griechischen Wörterbuche diesen Wortzusammenhang zwischen *Pfahl* und *fahl* Holz und Schein, richtig nachgewiesen). — Die Fischer hatten nämlich in ihrem Netze aus dem Meere einen Kopf von Oelbaumholz heraufgezogen. Er näherte sich etwas dem Göttlichen, doch zugleich hatte er etwas Fremdartiges und an den hellenischen Göttern nicht Bemerkbares. Aehnlich heisst es vom Silenus: „Er war unansehnlicher als ein Gott von Beschaffenheit, doch besser als ein Mensch" (Theopomp. ap. Aelian. V. H. III, 18). Dabei bemerkt Oenomaos (a. a. O.): „Die Städte bringen nicht nur den *hölzernen Dionysosköpfen* (φαλληνοῖς Διονύσου καρήνοις), sondern auch den *steinernen, ehernen* und *goldenen* Opfer und Weihungen dar." Jener hölzerne aber war vom Oelbaume, wovon die Nahrung für die Lampen kommt. Ist doch auch die Göttin des Oelbaums dem Lichte besonders hold. Sie hatte ja nicht nur dem Ulysses und Telemachos vorgeleuchtet (Odyss. XIX. 33. 34), sondern auch auf der Burg zu Athen das ewige Licht (Pausan. I. 26. 7. Meursii Cecrop. cap. 21), und daher ist auch das

Pallasbild auf Lampen nicht selten — wie auf einer thönernen in einer Heidelberger Sammlung. Aber auch Bacchus und Silen sind dem Oelbaume und seinem Erzeugnisse hold, und auch ein eherner *Silenuskopf* kann wohl schicklich als *Lampengefäss* das Oel aufnehmen. Strahlt alsdann die Flamme aus der vorderen Oeffnung auf, und wirft der kahle eherne Scheitel den Schein zurück, dann kann man an Mehreres denken: an den Phallenischen (hölzernen, falben) Bacchuskopf von Oelbaum, den das Meer aus seinem Grunde den Lesbiern zur Verehrung heraufgesendet — ein barbarisches Götzenhaupt aus dem alten Morgenland — und barbarisch von Anblick und Gestalt blieb auch Silenus — an den kahlen und schimmernden Scheitel des alten Silen, der, *Bastard des Phaethon*, wie er heisst, mit seiner blanken Glatze den Schein der Planeten in bleicherem Schimmer wiederstrahlt, endlich an den Pflegevater des schönen Dionysos, der über Feuchtigkeit, Licht und Wärme waltet, und durch Nass und Licht das Gedeihen der Dionysischen Schöpfung vorbereitet.

So waren also *Bacchisch-Silenische Köpfe* vom Holze des Oelbaums mit den dabei gedachten natürlichen Dingen mythisch überliefert, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass man den Silen (Σειληνός) unter andern auch von σέλας, *Glanz, Schein,* eben desswegen (obwohl etymologisch nicht richtig: Gesner a. a. O. p. 11) ableitete — und so liegt es vor Augen, wie die Künstler dazu kamen, *zum Träger des Lampenöls und der Lampenflamme gerade das kahle Haupt eines barbarisch missgestalteten alten Silenus zu wählen.* Mit dieser Idee und mit ihrem Bilde war auch gleich aus Einer Wurzel die *ernsthafte* und die *scherzhafte* Anwendung gewachsen. — *Ernsthaft* angesehen, war ein solcher Silenuskopf das strahlende Sternenhaupt des alten göttlichen Bildners, der mit seinem Licht das chaotische Dunkel der tellurischen Schöpfung erleuchtet und deren Dünste mit seiner Wärme niederschlägt, — *komisch* stellte sich der glatzköpfige Lampensilenus als ein wahres *σελήνιον*, als ein *Mondchen*, wie man solche Leute nannte, dar,

und mit seiner bizarren Gesichtsform war er ein lächerlicher Mimus der himmlischen Sterne. — Genug, die einfachen Silenischen *Lampenköpfe* waren gewiss die älteren, weil die *Silenusscheitel* selber den ersten Gedanken an die Hand gegeben. Dass nun der Witz und die Spiellust der Künstler nicht dabei stehen blieben, sondern durch Zuthaten von Löwenhäuten und Trinkgefässen an die mythische Geschichte des Halbgottes und an seine Zechlust erinnerten, war ganz wieder im Geiste der regsamen und erfinderischen Einbildungskraft der Hellenen gegründet. In Betreff des der Eingiessungsöffnung genäherten Mundes widerstrebe ich der witzigen Deutung vom Oeltrinken nicht, erinnere jedoch an die zwergartige Kabirengestalt auf dem berühmten Dresdner Candelaberfuss (Augusteum Tab. V—VII), die auch den wechselnd bärtigen Mund über dem Gefässe hält; und ich stelle es dem Verf. anheim, ob dabei nicht an ein kräftiges Hauchen zu denken ist. Silen war wenigstens das Sinnbild der vom Hauch und Odem ausgehenden Bewegung (*σύμβολον πνευματικῆς κινήσεως:* Porphyr. ap. Euseb. P. E. III. 110, wobei schon Casaubonus de satyr. poesi p. 62 ed. Ramb. das *spiritus intus alit* des Dichters in Erinnerung brachte. — Wie man aber auch über die hier angedeuteten allgemeineren Vorstellungen von jenem seltsamen Wesen, Silenus genannt, denken mag — das bleibt ferner nun wohl zweifelsfrei, dass es bei den *Silenischen Lampen* vor allen Dingen auf den *Silenskopf*, und was die dritte Art derselben betrifft, auf das ihm dienstbare Thier ankomme.

II.

Ideen zur Kunst-Mythologie [1]. Erster Cursus. Stammbaum der Religionen des Alterthums. Einleitung zur vorhomerischen Mythologie der Griechen. Aus den für seine Zuhörer bestimmten *Blättern* herausgegeben von *C. A. Böttiger*. Nebst fünf Kupfertafeln. Dresden und Leipzig, in der Arnoldischen Buchhandlung. 1826. LIV und 425 S. gr. 8.

Man müsste ein Buch schreiben, wenn der mannigfaltige Inhalt dieser archäologisch-mythologischen Skizzen im Einzelnen erörtert werden sollte. Ohne Zweifel werden letztere noch zu manchem Buche Anlass geben, hier und da wohl auch gelehrtes Material liefern müssen. Ich begnüge mich hier, dieses wichtige Geschenk aus den Händen unseres Altmeisters unter den deutschen Archäologen den Lesern bekannt zu machen, einige Hauptpunkte aus der ganz neuen zweiten Hälfte herauszuheben und besonders über die Grundsätze zu sprechen, die den gelehrten Verf. bei seinen Andeutungen geleitet haben.

Einen höchst erfreulichen Beweis von einem dauernden Freundschaftsverhältnisse liefern die vorgesetzten Zueignungsworte an *Heeren;* und auf eine liebenswürdige Weise erklärt sich der hochverdiente Veteran in der ausführlichen Vorrede

1) In den Heidelb. Jahrb. d. Lit. 1827, pag. 529—552.

über seinen Lebens- und Bildungsgang, über seine früheren und späteren wissenschaftlichen Arbeiten und über die verschiedenen Umstände, unter denen Vorlesungen über Mythologie und Kunst vor einem gebildeten Publicum von ihm in Dresden gehalten worden. Einzelne, allein als Manuscript für Freunde abgedruckte Blätter, worauf der Hauptinhalt jeder Vorlesung verzeichnet war, wurden unter die Zuhörer vertheilt und an einige Gelehrte versendet; von welcher Mittheilung, wie der Verf. auch bemerkt, Ref. schon früher seinerseits öffentlich Bescheinigung gegeben. Der erste Abschnitt des vorliegenden Buches enthält nun eben jene Blätter in einem vollständigen Abdruck. Dem zweiten Abschnitte aber, von S. 166 an, liegen jene Erinnerungsblätter nicht weiter zu Grunde, sondern von da an ist Alles aus der Handschrift abgedruckt; wohlbemerkt, aber auch dieses so, wie es vor einer Reihe von Jahren zum Zweck der damals gehaltenen Vorlesungen von ihm niedergeschrieben worden. Da wir also in diesem Buche die Ergebnisse von Forschungen erhalten, wie sie in den Jahren 1808 und 1810 sich gestaltet hatten, — seit welcher Zeit gerade auf diesem Gebiete so viele Bewegungen sich zugetragen, — so verwendet der Verf. einen Theil seiner Vorrede dazu, um theils das Verhältniss seiner jetzigen Ueberzeugung zur damaligen zu bezeichnen, theils über die wichtigsten mythologischen Schriften seit jener Zeit seine Ansichten wenigstens anzudeuten, theils die Lehren zu bemerken, die, von ihm selbst übergangen, Andere beschäftigt haben, oder noch beschäftigen werden. Alle diese Erklärungen beurkunden eben so sehr eine oft nur allzu grosse Bescheidenheit, als die rühmlichste Freimüthigkeit und eine Wahrheitsliebe, welche man allen jüngeren Alterthumsforschern als Muster darstellen kann.

Je wichtiger es nun ist, die neuesten Vorstellungsarten eines so vielgelehrten Mannes kennen zu lernen, um so weniger kann ich es unterlassen, aus diesen Prolegomenen einige Hauptstellen herauszuheben.

S. XXX. „Auch habe ich, was die zwei Hauptfamilien in der Religion (nämlich Sternen- und Feuerdienst und Götzen- und Fetischdienst, wie der Verf. eintheilt) anbetrifft, im Ganzen meine Meinung zu ändern keine Veranlassung gehabt.“ Diesen Dualismus in den Religionen wendet der Verf. nun so, dass daraus ein Dualismus des Priesterthums erklärbar werden soll: Aegyptisch-asiatischer Kalender- und Sternendienst und Religionen mehr oder weniger zum Monotheismus führend, sind verbunden mit Theokratie, Kastenwesen, Hieroglyphen-, Keil- und Buchstabenschrift mit der durch Wort und Schrift auf Jahrhunderte begründeten Herrschaft über die Völker. Dagegen die aus dem irdischen, rohen Naturdienste sich hervorläuternden Religionen mit Polytheismus und Vergötterungen nach einzelnen Stämmen und Familiengebräuchen haben nur dem Staate untergeordnete Priesterschaften. Hierbei ein Wink des Zweifels gegen Seiffarths Hypothese über die Hieroglyphen und ein anderer der Zustimmung zu den ähnlichen Hauptsätzen in Benjamin Constants Werke de la Religion. Darauf Folgerung: „Jene Priesterreligionen haben Incarnationen, diese Volksreligionen nur Apotheosen.“ „Finden wir nun auch (fährt der Verf. fort) bei den Griechen Priesterfamilien, bei welchen Ueberlieferung und Gebräuche forterben, so bezieht sich diess stets auf geheime Weihen und Mysterien. Und hierbei bemerken wir wieder, dass sich wieder eine grosse Lücke in diesen Andeutungen (nämlich des vorliegenden Buches) befindet. Denn da, wo bei dem sich wechselseitig befreundenden Ineinandergreifen beider Hauptfamilien (§. II. S. 18 ff.), die sich assimiliren und vermischen, auch die Mysterien erwähnt sind, hätte allerdings diesem wichtigen Mittelgliede der symbolisch-mystischen, zum Theil aus dem orgiastischen Naturdienste, zum Theil aus höheren Religionsbegriffen des dualistischen Magismus und des ägyptischen Todtenreiches abstammenden Mysterien der Griechen ein eigener Abschnitt gebührt.“ Man sieht hier, mit welcher Offenheit der parteilose und jedes

Verdienst achtende Verf. recht absichtlich die Lehren bezeichnet, die er von dem Kreise seiner Vorlesungen und Andeutungen ausgeschlossen. — Nun müssen wir auch hören, wie er sich über seine Mythendeutung selbst definitiv erklärt: (p. XXXV f.) „Nie wird es mich gereuen, der bloss historischen Mythenauslegung gefolgt zu sein. Mag man fortfahren, mich als einen eingefleischten Euhemeristen kaum der Erwähnung werth zu halten. Ein mir vielfach befreundeter, sehr achtungswerther Forscher (*Ottfr. Müller*, in den Prolegomenen S. 317) vermisste neulich erst eine methodische Begründung meines euhemeristischen Glaubensbekenntnisses. Dafür mag denn diese Einleitung zur Mythologie des Zeus gelten. Sie zerfällt wieder in drei Unterabtheilungen. Zuerst sind es im Allgemeinen *literarische Ueberblicke*. Man wird daraus bald abnehmen, wie ich den Gegensatz zwischen allegorisch-symbolischer und realistisch-historischer Mythenerklärung verstehe. Was ich im §. 6, S. 186 ff., über Euhemeros selbst (sehr gelehrt, setzt Ref. hinzu) zusammengestellt habe, wird hoffentlich hinreichen, mich von dem Verdacht zu befreien, als ob ich das spätere, ächt hellenische Göttersystem der Olympier bloss auf persönliche Apotheose, auf einzelne Heroen, Herrscher, Eroberer und Entwilderer beziehen wollte. Nichts konnte lächerlicher sein, als eine solche Hypothese. Allein ich dachte mir stets den Mythus in fester Begründung in Raum und Zeit als Aggregat historischer und physischer Localsagen in Genealogien verschmolzen, in welchen sich jedoch oft Spuren der ersten Erfinder der Metallurgie, des erzbewaffneten Krieges, des Ackerbaues, der Orakel, des reinen Opferdienstes u. s. w. und in diesen Erfindern die Einwanderung fremder, früherer Cultur aus Asien (Aegypten nennt der Verf. im Verfolg mehrmals, wie billig, auch) entdecken liessen. Will man nun dabei die Erhebung der Menschengestalt zum Idol, zur Anbetung, zum Ideal Apotheose nennen (Ref. meint, das nenne man schicklicher Antropomorphose): so wird diess noch immer sehr verschieden

sein von der Behauptung, dass Zeus, Here, Poseidon, Hermes nur vergötterte Könige oder Heroen gewesen wären. Es sind *Aggregate* (man übersehe diesen wiederholt vorkommenden Ausdruck nicht. Ref.) von den ältesten Bezwingern durch Waffengewalt (wovon Minos auf Kreta nur als Repräsentant aufgestellt wird), von Colonieanführern zu Wasser und zu Lande, Personificationen der heiligen Satzung, des Königrechts, des Ehebundes, des Gesandtschaftsrechts u. s. w. und als Symbole körperlich dargestellt. Schon etwas Anderes ist es mit den untergeordneten Gottheiten, den Dämonen und Heroen. Da mag die Apotheose allerdings schon weit buchstäblicher zu verstehen sein.“ — *Aggregate*, *Repräsentanten*, *Personificationen*, *Symbole*. Wie will sich diess Alles neben einander vertragen? Kann z. B. ein Aggregat auch ein Symbol sein? Oder ist letzteres *nicht* eine urplötzlich und ganz und auf einmal im körperlichen Bilde sich offenbarende Idee? Der Wahrheit liebende Verf. sucht nach Ausdrücken. Wäre er zum Ursprung des Symbols hindurchgedrungen, hätte der erste Laut des Mythus selber sein Ohr berührt — der Eine und einzig rechte Ausdruck würde sich ihm von selber darbieten. — Und wenn Zeus und Here Personificationen des Königrechts und des Ehebundes sind, d. h. wirklicher, menschlicher Begriffe und Verhältnisse: warum ist denn hier — wo der Euhemerismus abgewehrt werden soll — nicht vor allen Dingen von der Herrschaft am Firmament und in der Natur, warum nicht von der Urehe die Rede, worin erst die chaotische *Χϑονία* zur fruchtbaren *Γαῖα* wird, warum nicht zuerst von natürlichen Dingen, Kräften, Stoffen, Verbindungen, Trennungen und Elementen? Und das Gesandtschaftsrecht — hatte es wohl unter den Mächten auf Erden seine göttliche Personalität, ehe der heilige Schreiber und Bote Thoth-Hermes durch die verschiedenen Reviere und Hoflager der Fürsten des Himmels seine Gänge gethan und — als superûm commeator et inferûm die Seelen in den Amenthes hinab und heraus geleitet hatte? Und ist es folgerecht,

wenn der ehrwürdige Verf., wie er in diesem Buche thut (p. XLVI), die vom Ref. gegebene Erklärung des Perseus, als einer Idee der Oberasiatischen Lichtreligion, auf griechische Stammfürsten übertragen, anerkennt, gleichwohl, wie er in obiger Stelle äussert, die griechischen Heroen als vergötterte Menschen zu nehmen geneigt ist? — Nein, die Natur ist consequent, und so auch die Naturreligion und der Mythus hat seine durchgreifenden ewigen Gesetze. Mit Herakles ist es nicht anders, wie mit Perseus, und mit Dionysos nicht anders, wie mit beiden, versteht sich, formell genommen. — Mit aller Achtung gegen den Verf. gesagt — hier fehlt Einheit — Idee — Haltung. — Es lässt sich nicht capituliren, und Euhemeros will seine Leute ganz haben mit Leib und Seele. — Es wird aber vielleicht im Verfolg gezeigt werden, dass der wahrhaft religiöse Grieche ihn eben desswegen ganz verwarf und ganz verwerfen musste. — Hierbei muss ich noch eine Bemerkung machen: In der Untersuchung über die ältere griechische Sprache gibt oft nur die Vergleichung mit den altitalischen die Stammwurzeln und frühesten Formen. Eben so ist es in der Mythologie. Würden die ächten altitalischen Nationalsagen, die Mythen, Formeln, Gebräuche mehr beachtet, welche nicht so episch, so historisch-menschlich lauten, wie die meisten griechischen, die schon durch den Mund der Dichter gegangen, so würde man bald gewahr werden, dass die Wurzel der heidnischen Vielgötterei und Mythologie *physisch* ist. In Italien hatten ursprünglich selbst die Heroenmythen nicht den hellen, plastischen Charakter, sondern sind noch mehr mit der Natur verwachsen. Man denke nur an die Mythen vom italischen Herkules, Faunus, Picus, Acca Larentia, Carmenta, Anna Perenna. — Nun vergleiche man die Berichte des Pausanias von den Ortsgebräuchen, Stammsagen, Götterbildern, Formeln in den griechischen Landschaften: man wird allenthalben denselben Geist der Volksreligion entdecken — und erstaunen, wie jener griechische *Encyclopédiste* bei Alterthumsforschern Eingang finden konnte.

Zunächst macht der Verf. nun selbst auf Folgendes, als seinem Buche besonders eigenthümlich aufmerksam (Seite XXXVII). „Eine zweite Unterabtheilung (S. 202) trägt die Ueberschrift: *Die drei Epochen oder Systeme der griechischen Mythologie.* Ich habe es gewagt, hier zwischen dem von allen einsichtsvollen Mythologen angenommenen und selbst von denen, die darin nur einen Abfall vom ursprünglichen Monotheismus *ahnen* (wir sollten denken, der liesse sich *beweisen*, und es seien schon triftige Beweise geliefert. Ref.), nicht geläugneten groben oder feineren Fetischismus der ältesten Bewohner Griechenlands, welche ich das *arkadisch-pelasgische* System nannte, und dem eigentlich hellenischen, wie wir es aus Homer und Hesiod kennen, ein zweites einzuschieben, das *orientalisch-phönizische*, auch die Dynastie der Titanen genannt. Ich glaubte dadurch am besten den asiatischen Sternencultus und die zwei Hauptgottheiten nach dem alten Geschlechtsdualismus des Helios und der Selene, Titan und Titania, wie sie zu den Griechen übergingen, zusammenfassen zu können." Hiermit vergl. der Leser pag. 17: „Der Fetischismus der *ältesten* Griechen, die man Autochthonen nennt, enthält von den *frühesten Zeiten* an durch Einwanderungen *Zusätze* aus dem Sabäismus des Orients. Die Titanenfabel gehört zum Sternendienst. Der Kaukasische Titan, Prometheus, Helios und Selene sind Titanen. Auf sie zielt Plato in der oft missverstandenen Stelle im Cratylus T. III, p. 49 Heind." — Ferner p. 202: „Man muss in der griechischen Mythologie drei Hauptepochen annehmen: die *arkadisch-pelasgische, orientalisch-phönizische* und *kretensisch-hellenische.*" Hier will Ref. nicht geltend machen, dass Herr Böttiger p. 174 unten selbst von *indischen* Mythen redet, welche in die griechische Religion gekommen sein möchten, und p. XL es dahin gestellt sein lässt, ob in der ersten Vorstellung von Janus ein indisches Gebilde stecke; — auch nicht geltend machen, dass p. XXXIII den „höheren Religionsbegriffen des dualistischen *Magismus* und des *ägyptischen* Todtenreiches"

Einfluss auf die griechischen Mysterien beigelegt wird. — Aber warum ist denn von der eben angeführten Stelle des Plato im Cratylus (p. 397 c. d. Steph.) nichts weiter gesagt, zumal da sie *„so oft missverstanden“* worden sein soll; obschon wir fragen möchten, was denn in so klaren Worten irgend Jemand missverstehen könnte, wie die folgenden lauten: „Die ältesten Bewohner von Hellas haben, meines Erachtens, die allein für Götter gehalten, welche auch jetzt viele Barbaren dafür halten, Sonne, Mond und Erde, die Gestirne und den Himmel.“ Man höre denselben Philosophen weiter (de Legg. XI, p. 931 a., p. 264 sq. Bekkeri): „Es bestehen bei Allen doppelte alte Satzungen und Gewohnheiten über die Götter. Denn einige von den Göttern verehren wir, weil wir sie deutlich sehen; von andern aber haben wir uns Bildsäulen aufgestellt“ u. s. w. Ebendas. X, p. 887 e., p. 182 Bekk.: „Sehen und hören wir doch täglich, wie Hellenen und Barbaren beim Auf- und Untergange der Sonne fussfällig und mit zum Boden geworfenen Leibern die Götter verehren;“ wie denn auch Sokrates selber im Gastmahl (p. 220, p. 463) zur aufgehenden Sonne betet. Wir könnten mehrere Zeugnisse von Schriftstellern beibringen, die, wenn sie die Gestirne als den ältesten Gegenstand der Verehrung unter den Menschen anführen, die Griechen ausdrücklich mit einschliessen, oder sie doch wenigstens nicht ausschliessen. Man sehe nur Clemens Alexandr. im Protrept. p. 22 Potter. und Simplicius zum Epictet. p. 358 Schweigh. Nun stimmt aber jenes Zeugniss im Kratylos fast wörtlich mit der Beschreibung des Herodot (I. 131) von der alten Nationalreligion der Perser überein. In allen diesen Stellen handelt es sich keineswegs von Mysterien, sondern recht eigentlich von den Aeusserungen der Volksreligion. Nun gedenkt der Verf. pag. 26 selber der Schonung, welche die Geburtsinsel der Sterngötter Apollon und Artemis von Seiten der Perser erfuhr (Herodot. VI. 97. Man vergl. jetzt Bröndsted's Reisen in Griechenland pag. 70 und pag. 60, not. 6). Ja, pag. 245 erklärt er sich für die

Meinung, „dass auf irgend einem Wege der *reinere Stern- und Feuerdienst*, der in der Lehre des Zerduscht und des Magismus seine Ausbildung erhielt, bis zum Numa gedrungen war“ u. s. w. — Jetzt frage ich, warum ist denn also bei obigen drei Hauptepochen der griechischen Religion und Mythologie nur von einer orientalisch-*phönizischen* die Rede, und nicht vor allen Dingen von einer orientalisch-*persischen?* Mit andern Worten, warum ist nicht das Hauptelement aller griechischen Religion, das *Apollinische* herausgestellt und gewürdigt — ein Element, das sich in den obigen Zügen der populären Sonnenverehrung so deutlich darlegt, das in den Religionen von Delos (wo die Perser ihre eigenen grossen Götter zu finden glaubten), dann in Delphi so bedeutend seinen Einfluss auf die Civilisation der griechischen Stämme beurkundet — das in der Person des uralten Priestersängers Olen sich durch die ersten Anklänge kosmisch-ethischer Musik veredelnd äussert, und dann in den tiefsinnigen und zentnerschweren Grundgedanken des genialen Heraklit seine höchste Verklärung feiert? Diese Sache ist vom höchsten Einfluss auf das Ganze und wirft jene Epochen wo nicht gänzlich um, so doch in sie hinein ein ganzes grosses Vorderglied. — Denn es ist nun nicht mehr wahr, wovon der Verf. ausgeht, dass *alle* griechische Religion *zuerst* arkadisch-pelasgischer Fetischismus gewesen. Neben diesem Fetischismus war über die pontischen Länder in früher Vorzeit ein oberasiatischer *Lichtdienst* in griechische Lande eingedrungen, und wie er ursprünglich sein *konnte*, beweist eben der vom Verf. (p. 246) angenommene „asiatische Feuerdienst im *bildlosen* Rundtempel der Vesta zu Rom“ — wie er *war*, beweist eben jene Platonische Doppelsatzung alter Religion: von *Göttern*, die man anbetet, weil man sie *sieht, und von andern, denen man Bildsäulen setzt;* beweist das frohe Erstaunen der bilderstürmenden Perser bei Wahrnehmung des heiligen Dienstes auf Delos; beweisen jene äusserst einfachen Olenischen und alt-orphischen Liederformeln von der Nacht und dem Licht und von

andern siderischen Gegensätzen. Nehmen wir nun hinzu, dass gerade in der Delphischen Ueberlieferung der alte Stammfetisch, der Drache Python dem delisch-hyperboräischen Lichtgotte Apollon unterliegen muss, so ergeben sich folgende Sätze von selbst: Zuvörderst, dass es in griechischen Landen neben dem *materiellen Fetischismus* einen bildlosen *Lichtdienst* gegeben, welcher sich früh mit diesem andern Dienste im *Streite* befand, sodann aber in *alt-orphischer* Theologie, im *Pythagoreismus* und im neueren Ionismus des *Heraklit* musikalisch-ethisch und speculativ sich emporläuterte; zweitens, dass nachher der *Anthropomorphismus* mit der veredelten *Menschengestalt* in diesen Lichtdienst ein- und ihm seine Eigenthümlichkeit aufgedrungen, in der Weise, dass der Lichtgott zum *schönen Apollon* ward, während die *reinere Lichtlehre* sich in die *orphisch-attischen Mysterien* flüchtete; wo in der durch Feuer läuternden *Demeter* und in der ächt *persischen Persephone* das edlere Princip bewahrt blieb, oder, um einen Spruch Plato's im Phädrus zu unserer Absicht hier umzudeuten, wo die Hestia allein zu Hause blieb, während *die Schaar der übrigen Götter* in langer Reihe sich nach Aussen wendete, und dann in Hainen und offenen Tempeln sich der Anbetung der Menge hinstellte. — Mit aller Achtung gegen den verdienten Veteranen müssen wir hierbei schliesslich bemerken, dass seine oben angegebene Epochenanordnung (um von den ägyptischen Einwirkungen auf die öffentliche Religion der Griechen jetzt zu schweigen) schon wegen der angedeuteten Punkte lückenhaft und nicht folgerecht ist — wie denn überhaupt Mangel an *Einheit* und folglich *Einfachheit* die Hauptmängel sein möchten, die man an diesem gehaltreichen und von vielen Seiten unvergleichlichen Buche ausstellen könnte. — Aber eben in der Stelle, wovon wir ausgegangen (pag. XXXVIII), entschädigt uns gleich wieder die treffliche Bemerkung des Verfassers, dass in dem weitschichtigen Namen *Pelasger* die *Phönizier* stecken, deren Spuren die Griechen durch den Namen *pelasgisch* aus Na-

tionalstolz sorgfältig zu verwischen wussten — vergleiche pag. 213. —

Im Verfolg (p. XXXIX) erklärt sich der Verf. weiter über seine Methode im Vergleich mit andern: „Ich weiss sehr wohl, wie sehr diese bloss historische Entwickelung der jetzt so allgemein angenommenen Vorstellungsart, dass Kronos nur die Personification der Zeit, ein Glied aus der kosmogonisch gestalteten, früheren Licht- und Naturreligion sei, widerspricht. Allein hier sprechen unläugbare Thatsachen und die unzweideutigen Berichte der Alten über den punischen Molochdienst, die nun Münter so klar und belehrend zusammengestellt hat;" und p. 166 f. „Die *historische* Erklärung entwickelt die Mythen theils genetisch und geographisch (z. B. das ganze Fabelgewebe der Venus, des Merkur und des Herakles durch den phönizischen Handelsverkehr, des von der Minerva durch die ägyptisch-kekropische Neith), theils rein historisch, indem sie annimmt, dass wirklich einmal ein kretensischer Zeus mit seinen Brüdern und Schwestern eine Herrscherfamilie gebildet, dass ein Lykisches Geschwisterpaar gelebt habe, welches durch Priesterfamilien als Apollo und Diana dargestellt und vergöttert worden sei u. s. w. Die genetisch-geographische Entwickelung fasst die Grundfäden der frühesten griechischen Cultur überhaupt durch Erfindungen, Colonieenzüge, Anbau und Handelsverkehr (man denke den Begriff Vulkan, Mars, Ceres, Minerva); die rein historische begründet ihre Forschung durch die frühesten Stammsagen, Gesänge und Ueberlieferungen. So bequem die allegorisirende, so mühsam ist die historische Erklärung! Nur die letztere frommt der idealisirenden Plastik. Nur sie passt für eine Kunstmythologie." Dergleichen Gegensätze von historischer, genetischer und andererseits allegorischer Mythenauslegung kommen in diesem Buche öfter vor. Ref., dessen Untersuchungen in ebendemselben nicht selten und gewöhnlich mit nur zu grossem Lobe angeführt werden, hätte seinerseits also nichts gegen jene Sätze zu sagen, wenn es sich, wo man wissen-

schaftlich untersucht, überhaupt um Personen, nicht um Sachen handelte. Da es nun einziger Zweck dieser Anzeige ist, auf die *Grundsätze* einzugehen, die den Verf. geleitet, so ist wohl hier der Ort, die Frage aufzuwerfen, ob denn auch Grund da ist, Allegorie und geschichtliche Behandlung so feindselig gegen einander über zu stellen? Ich bleibe bei dem Mythus, der dem Verf. zu jenem schroffen Gegensatze Anlass gegeben. „Kronos," heisst es p. 219, „Saturn ist der phönizische Sonnengott, der Moloch, den wir aus den heiligen Schriften der Hebräer als die Hauptgottheit der Kananiter und Ammoniter, d. h. der Phönizier kennen. Nichts ist leichter, als durch die Entwickelung des Chronos aus dem Kronos diesen zu einer blossen *Urallegorie* des Begriffes der Zeit zu machen und so die sich in ihren Schwanz beissende Schlange zu symbolisiren. Allein die *historische Entwickelung* verdient gewiss den Vorzug. Auch können uns Sanchuniathons Fragmente, wie sie Eusebius zu polemischen Zwecken gegen Porphyrius uns erhalten hat, wenig helfen. Dem Moloch opferten die Kananäer ihre Kinder (s. 3 Mos. 18, 20; 20, 2. 3. 4. II. Könige 17, 31). Alle Erstgeburt ist der Sonne, dem Lebensquell heilig: daraus stammte dieses schrecklichste aller Menschenopfer — der wahre Ursprung ist nur darin zu suchen, was die spätere Römerzeit ver sacrum nannte."

Hier weiss Ref. zuvörderst nicht, wie er diese Aeusserung mit einer andern p. 375 vereinigen soll, wo von den durch Philo von Byblus übersetzten Sanchuniathonischen Fragmenten auf eine ganz andere Weise geredet, und eine gehörige Entwickelung und *historische* Auslegung derselben gewünscht wird, um „köstliche Belege für die früheste Culturgeschichte der Menschheit darin zu finden." Doch zur Sache: Eben das ver sacrum führt uns zum Zeitbegriff. Nicht bloss die Blüthe des Volks oder das Kostbarste war damit gemeint, wie dort beim Thukydides, wo Perikles in der Leichenrede die im Kriege gefallene Mannschaft mit einem aus dem Jahre herausgerissenen Frühling vergleicht, wiewohl auch da schon

Jahr und Frühling beisammen stehen, sondern des Jahres Erstlingsfrüchte, Erstlingsgeburten waren verstanden, wenn man von solchen blutigen Opfern sprach. Es war also auch von den rohesten Aeusserungen der Idololatrie der Gedanke an Jahr und Zeit nicht zu trennen, wie er selbst im gemeinsten Denken und Sprechen nicht von den Begriffen Sonne und Mond, welche eben die Zeitmesser der ältesten Jahresfeste sind, zu trennen ist. Oder sind nicht etwa jene Molochsopfer auch kyklische Feste gewesen? Und wenn die Sonne als Lebensgeber, wie der Verf. will, solche blutige Opfer empfing, so muss ja auch hierbei an Anfang und Ende gedacht werden. (Denn ich will hier mit dem Verf. nicht streiten, dass diese Menschenbrandopfer mehr als Sühn- und Abwendungsopfer dem durch sein Feuer Alles vernichtenden Sonnengotte gewidmet sein konnten.) Es kommt hier darauf an, dass sogar das stupideste Volk die real so eng verbundenen Dinge auch in seinen Gedanken verbindet. Nach dem Verf. aber (S. 221) wäre selbst die Kretische Fabel von dem seine Kinder verschlingenden Kronos, der zuletzt, getäuscht, das Steinbild (Bätyle) verschlingt, nichts anders als eine versteckte Erinnerung, dass auch in griechischen Landen dem Kronos so lange Kinder geopfert worden, bis man endlich, nach gemilderter Sitte, Steinbilder an die Stelle setzte. — Somit glaubt also der Verf. den Zeitbegriff aus der alten Kronosfabel ganz verbannt zu haben. Ich habe die schwächsten Gegengründe vorangeschickt, die stärkeren werden sich aus Sprache, Bild und Begriff ergeben. Hören wir erst den Verfasser weiter sprechen. Er sagt an einem andern Orte (pag. 205) selber: „Man unterscheide die geheime Lehre von dem rohen Götzendienste bei den Phöniziern. Die geheime Lehre war gewiss nur die *geistige* Verehrung der Sonne und des Mondes, als des erzeugenden und gebährenden Princips in der Natur.“ Hier frage ich: Lässt man nun vollends eine *geistige* Sonn- und Mondverehrung sich ohne die unmittelbaren Folgebegriffe von Zeit und ihrem Gegensatz Ewigkeit

irgend gedenken? Im Gegentheil, sahen die phönizischen Priester auch mit geistigen Augen ihren *Stiergott* Moloch an, so mussten sie schon dabei an Monat, Jahr und Kalender denken. Die ältesten Kalender waren Bilderzeichen. Tage, Monate, Zeiten waren Thiere. Dass diese Sache uralt ist, davon geben Josephs und Pharaos sieben doppelte Kühe hinlänglichen Beweis. Diess ging in die alte Sprache über. Diese nannte des Monats Anfang das einhörnige Kalb (*μονόκερως μόσχος*) und den Monat Stier (*βοῦς*) [1]. Warum? weil Zeugung, Zeit und Zeitlichkeit untrennbar sind (Scholia in Hesiodi *Ἐργ.* p. 168) und weil das älteste Bild der Zeugung der Stier war (Hermias in Platonis Phaedrum bei van Goens zum Porphyr. de Nymph. antro p. 108). ***Wo Zeugung und Geburt ist, da ist auch Zeit,*** sagt ein Philosoph (in Orphicc. ed. Herm. p. 507: *ὅπου γὰρ γένεσις, ἐκεῖ καὶ χρόνος*). Hier liegt der Schlüssel für das Bild der persischen Genesis, den Stier Abudad, und für die lebendige Hieroglyphe des ägyptischen Luni-Solarcyklus den Apis. Die zeugende Sonne, der empfangende und vermittelnde Mond und die gebärende Erde (im Bilderkalender Stier und Kuh) waren in ihren Wechselverhältnissen die Buchstaben dieser Bilderschrift. Der Mond, Monat und die Zeit sind die Ursachen der Geburt und des Werdens, und darum hiess der Monat Stier (*ἁπλῶς γὰρ ὁ μὴν ὡς γενέσεως ἐργάτης λέγεται βοῦς.* Scholl. in Hesiod. l. l., welche Worte Matth. Gesner, weil er sie nicht verstanden, verstümmelt hat). Der Ackerstier bringet mit der Erde auch hervor in Jahr und Tag (in Zeit und Vergänglichkeit). Von dieser Verbindung gibt die willenlose aber treue Urkunde der Vorwelt, die Sprache, ein Zeugniss: *Βοῦς*, bos, gaûs (indisch) *Stier, Kuh,* gaw (persisch) chuo (Franc.) cu (Anglosax.) *Kuh.* Aber das indische Thema gô bedeutet auch

1) Gilt auch gegen Hartung, Relig. der Römer I. S. 66. — Einwendungen gegen einige meiner Sätze macht M. W. Heffter: Ueber den Kronus (?) der Griechen, in der Allg. Schulzeitung 1833, S. 225—237.

Erde im Feminin, und bhûs („ein Wort, das in seinen Bestandtheilen sowohl, als in der Form der Declination mit der lateinischen und griechischen Benennung für das gesammte *Rindergeschlecht* zusammentrifft“) (indisch) ebenfalls aber ausschliesslich *Erde*. [A. W. Schlegel in der indischen Bibliothek II. 3. p. 292 ff. mit der Bemerkung, dass der anomale Accusativ gâm *Kuh* „auf einen nicht vorhandenen Nominativ gâ schliessen lassen dürfte. Dieser würde dann mit dem griechischen Namen der *Erde*, nach der dorischen Form γᾶ zusammenfallen.“ Hierzu kann ich einen kleinen Beitrag liefern. Der Ackerstier hiess γαῖος (γαιός) Hesych. I. 791. Albert. Γαῖος ὁ ἐργάτης βοῦς Etymol. Magn. p. 223. Heidelb. pag. 203. Lips. Γαιὸν τὸν ἐργάτην βοῦν und ebendaselbst: pag. 206. Heidelb. pag. 188. Lips. βουγάϊον, ἐργάτην βοῦν, wo also in Bezeichnung des *Pflugstiers* die Wurzelbenennungen von *Stier*, *Kuh* und *Erde* zusammenkommen; und wenn hierbei Herr v. Schl. mit Recht auf die Caeremonie des Zusammenjochens von Stier und Kuh bei Gründung altitalischer Städte als den Sinnbildern zeugender Kraftfülle und weiblicher Fruchtbarkeit aufmerksam macht, so schliessen wir, dass diess in den ältesten Pontificalannalen auch zugleich das Bild einer neu beginnenden *Periode* war (jede Stadtgründung ist der Anfang einer neuen *Zeit* und man kann mit Schiller von einer *Furche der Zeit* reden), erinnern aber auch, in Bezug auf die ebendaselbst über die altrömischen Namen gemachte Bemerkung, dass *Gaius* auch dazu gehört, und was diess also bedeuten will.] Ich kehre zu unserm Verf. zurück. Moloch und Kronos sollen mit χρόνος, Zeit, ursprünglich nichts gemein haben, wie er behauptet — und doch lässt er selbst an einem andern Orte (p. 40) dieselben Phönizier mit *Thierbildern Zeitbegriffe bezeichnen.* Es ist „zur Evidenz gebracht, dass diess Symbol (des Phönix) das grosse Jahr bezeichne. — Phönix heisst vorzugsweise der phönizische Vogel, das phönizische Symbol, das also in jenen früheren Zeiten ein sehr geläufiges Sinnbild gewesen sein muss. Alle Erzählungen

von diesem wunderbar zusammengefabelten Vogel erklären sich aus der Verbrennungsfeier der Phönizier. Der kleinere Jahrescyklus ist Herkules, der grössere von 600 oder 1400 Jahren ist Phönix. — Ein Historiograph dieses Wundervogels würde füglich vier Epochen annehmen: 1) die *ächtphönizische,* wo sich alle Theile der ursprünglichen Fabel aus einem uralten Festcyklus entwickeln lassen, *verbunden mit dem Symbol des sich selbst verbrennenden Malcart.*" Das würde ein Historiograph thun. Aber was thut er *nicht*, oder vielmehr was kann er nicht, weil er nur immer räumlich und zeitlich trennt und nicht zum Grundbegriffe, zur Idee hinaufsteigt, — er kann (um vom vorliegenden Gegenstande das Beispiel zu entlehnen) der Zeit nicht Meister werden. Die Phönizier verbrannten den Phönix, und wollten mit dieser symbolischen Handlung einen Zeitencyklus bezeichnen. Der phönizisch-tyrische Malkart verbrennt (wie Herakles auf dem Oeta) sich selber, und mit ihm geht eine Zeitperiode im Rauche auf. Hier frage ich: Ist denn dieser Malk-art nicht auch ein Moloch? Und wollten die Tyrier (wie der Verf. selbst bemerkt p. 220) nicht auch noch zu Alexanders Zeit Kinder opfern? Und wird dieser tyrische Moloch nicht auch ein glühender Sonnengötze im gemeinen Dienst und Glauben manchmal gewesen sein, ein rasender Herkules (*Ἡρακλῆς μαινόμενος*), der seine Kinder in die Flammen stürzt? Wenn nun Kananiter (Phönizier) dem Moloch ein ver sacrum opfern, denkt man dabei nicht an eine Zeit? und an einen Gott, der Zeiten theilt und regiert? Ist doch Kindheit und Jugend des Lebens Frühling in griechischer und lateinischer Sprache genannt (Stob. Serm. p. 453. Cic. de Senect. cap. 19). Und ist nicht auch ein Zeitbegriff dabei, wenn die Aegyptier den mit Früchten, Broden und Specereien aller Art angefüllten Stier ihrer Isis zum Brandopfer bringen (Herodot. II. 40); oder wenn sie nach Verlauf von fünfundzwanzig Jahren ihren Apis-Stier begraben?

Ist ein Grundbegriff gefunden, so müssen aus ihm ganz ungezwungen alle einzelnen Begriffe, welche ein Mythus

enthält, sich ableiten lassen, und alle Gegensätze sich in ihm auflösen. Es würde eine eigne Abhandlung erfordern, diess in Betreff des *Kronos - Saturnus* vollständig durchzuführen. Allein unser Zweck erfordert doch, mit Beziehung auf das, was der Verf. p. 221—231 beibringt, die Idee dieses Gottes wenigstens in einigen Hauptzügen zu verfolgen.

Aus dem bisher Angedeuteten und aus Allem, was Symbol und Mythus von Kronos zu erkennen gibt, gewinnen wir den Grundbegriff: Kronos ist das Unbedingte und das Bedingte, das Unendliche und das Endliche, das Unbegränzte und das Begränzte, die Zeit und die Ewigkeit. Kurz, Kronos war in der Phönizischen Theogonie und Theologie das, was die Magierlehre des Zendavesta von Zeruane - Akherene (dem unoffenbarten, ewigen Gotte), und was sie von Zeruane meldet, welchen letzteren sie die *lange Zeit* nennt, und als Demiurgen darstellt. Die Phönizier, sagt uns Damascius, nehmen *einmal* den Kronos als den Dämon, der den Demiurgen leitet und, ohne selbst in die Wirklichkeit einzutreten, der Weltschöpfung vorsteht und darüber wacht; sodann preisen sie ihn aber auch als Demiurgen, der den Entwurf der Weltschöpfung in sich selber geschauet (*τὸν προχειρισμὸν τῆς δημιουργίας ἐν ἑαυτῷ θεασάμενον.* So muss man lesen; s. die Stelle in meinen Meletematt. I. p. 45). Er ist der Urheber der Offenbarung der göttlichen Dinge (*καὶ τὸ αἴτιον τῆς ἐκφάνσεως τῶν θείων, χρόνων* [lies *Κρόνον*] *συμβολικῶς ὠνόμασεν ὁ θεολόγος.* Orphica p. 507 Herm.). Er ist die Ewigkeit (*τὸ αἰώνιον*), und als solche hat er zum Sohn den Aeon (*Αἰὼν, Κρόνου παῖς.* Euripid. Heraclid. 900). Das heisst aber nicht, wie der Verf. p. 226 sagt: „die messende und bewegende Kraft in der Zeit,“ sondern das Maass der ewigen Dinge und am Ewigen theilnehmend (*ὁ μὲν γὰρ αἰὼν, εἰ καὶ διὰ τὸ ἀεὶ ἄπειρος, ἀλλὰ ὡς μέτρον δήπου τῶν αἰωνίων καὶ πέρας ἐστί.* Proclus in Parmenid. Vol. VI, p. 101 ed. Cousin) — also Zeit und Nichtzeit — aber auch das Maass der Zeit, aber nicht als Aeon, sondern als *Sonne.* Der Verf.

sagt pag. 230: „Kronos ist ursprünglich die Sonne, durch welche die Jahre, Monate und Tage bestimmt werden, der grosse Zeitmesser am Himmel.“ Ganz richtig, und er hätte dafür ein Zeugniss des Manetho beim Eusebius in der Chronik p. XXXIX ed. Ang. Mai beibringen können. — Aber eben so ursprünglich und eben so gut Phönizierlehre ist: dass Kronos Ewigkeit. Zeruane Akherene, dass er lange Zeit, Akherene, und Maass der Ewigkeit oder Aeon ist. Erst in letzter Erscheinung wird er als Sonne der Zeitenmesser und Zeiger der Jahre. Hieraus lassen sich nun alle vom Verf. berührten und scheinbar widersprechenden Züge dieses Gottes erklären: daher *χρόνια* und *χρονικά* uralte Dinge, daher nämlich *Κρόνος* ein sehr alter und kindischer Greis (Plato Euthyd. pag. 287 b. mit Heindorf pag. 351, vergl. den Verf. p. 231 und die oben angeführten Meletemn. 1, p. 44). Darum tritt Kronos zeitlich an den Anfang und auch an's Ende der Dinge. Am Anfange ist in ihm gegeben die Erinnerung an die glückliche Paradiesesperiode, die seligen Tage der Urpatriarchen (*Κρόνιος βίος*, Saturnia regna) — am Ende nimmt er diejenigen, die im wirklichen Leben (d. h. unter Zeus) durch Thun und Leiden bewährt befunden worden, in seine Burg, in der Seligen Inseln auf (— *ἔτειλαν Διὸς ὁδὸν παρὰ Κρόνου τύρσιν*. Pindar. Olymp. II. 128. vs. 77 Boeckh. Vgl. Zamolxis, Symbol. III, p. 11 f., dritt. Ausg.). Das ist das zweite Paradies, das der Geprüften nach dem Tode, und die poetische Beschreibung von dem seligen Leben in jenen Inseln mag von phönizischen Schiffersagen aus den herrlichen Westländern (s. den Verf. p. 222) colorirt sein: der Begriff hat *daher* seinen Ursprung nicht, weil er *nothwendig* ist. Denn Inseln der Seligen hatten ja auch die Aegyptier westlich jenseits ihrer Todtenstädte (jenseits des Grabes) in den libyschen Oasen (Commentt. Herodott. I. p. 89 sq.), und räumlich muss ja Kronos immer an die äussersten Gränzen treten. Darum wird ihm der entfernteste Planet am Himmel zur Wohnung gegeben — darum muss er *latent* werden (wobei denn

Latium sprachlich zu Hülfe genommen ward); ja er muss, nach einem Mythus, in die Unterwelt hinab — weil das Verborgene die Eine Seite seiner Natur ist, und der *ungetheilte Besitz*, ein Hauptzug in der Beschreibung des Kronisch-Saturnischen Lebens, ist nur ein Folgebegriff des *Unbegränzten*, das im Kronos gegeben ist. Ob nun diesemnach die Allegorie *leichter* ist, wie der Verf. gerade in Betreff des Kronos sagt, mag dahin gestellt bleiben; — wenn sie nur gründlich ist, wenn sie nur consequent ist, wenn sie sicheren, festen Boden hat, und wenn ihr nur auf ihrem Wege Bild und Sprache als redende Zeugnisse der Völker begegnen. Wir dächten nun, das habe sich an diesem Beispiele gezeigt; wir dächten, die Allegorie sei sonach mit der Geschichtsforschung in ganz gutem Vernehmen. Und will sie denn nicht auch zeigen, wie eine Idee in einem glücklichen Bilde ursprünglich niedergelegt, sich aus sich selbst heraus bei verschiedenen Völkern bis zur deutlichsten Erkenntniss nach und nach ausgebildet hat? — Aber oft gibt sich schon beim ersten Hervortreten der Idee die lauterste Klarheit und die höchste Bildung kund, und wer etwa an dem metaphysischen Charakter einer phönizischen Lehre, wie die vorliegende, Anstoss fände, der möge doch nur die Fragmente phönizischer Theologie bei Eusebius und Damascius ansehen, der möge sich auch fragen, was er zu der überschwänglichen Majestät und Erhabenheit der indischen Bhagavad-Gita (W. v. Humboldt in den Abhandll. d. Berlin. Akad. 1826 und A. W. Schlegel in d. Ind. Biblioth. II. 2. p. 256) sagen soll. Man sollte doch endlich sich überzeugen, dass die früheste Vorwelt, obschon nicht in Aristotelischen Formen, ihre Metaphysik hatte.

Dem Mythologen ist nichts mehr von Nöthen, als was der Philosoph Speusipp die *ἐπιστημονικὴ αἴσθησις* nannte, die *wissenschaftliche Empfindung*. Mit sinnlicher Wahrnehmung oder Empfindung wollen die Bilder und Mythen empfangen — mit Wissenschaft wollen sie aber auch aufgefasst, beleuchtet, geordnet und in ihrer Grundidee durchgeführt sein. Wir werden nie

zu Ende kommen, wenn wir immer so bloss historisch fragen: wo dieses Bild, dieser Mythus zuerst, wo sodann, wo weiter, und wie an diesem und an jenem Orte, bei diesem und jenem Volke vorkomme. Gesetzt (was gar nicht allgemein richtig ist) gesetzt aber, die Mythen und Symbole wären nichts anders als Tirocinien im philosophischen Cursus der alten Völker — wer könnte sie wohl gerechter würdigen, wer ihren Sinn glücklicher ausdeuten, — als derjenige, der im höchsten Cursus der Philosophie gründlich bestanden ist? — Ob es ferner die Philologie überhaupt gefördert, dass sie sich in neuerer Zeit ganz von der Theologie losgesagt, will ich jetzt nicht fragen. — Die Mythologie hat es gewiss nicht gefördert. Man vergleiche nur, in welchem Geiste Gerhard Vossius sein Werk von der heidnischen Theologie unternommen und abgefasst, und in welchem Sinne Hugo Grotius in seinem Buche von der Wahrheit der christlichen Religion, die Schöpfungs- und Göttergeschichten und die Theodiceen der alten Priester-Philosophen aufgefasst und gewürdigt hat. Stellt es sich da nicht deutlich heraus, dass bei allen Völkern der Vorzeit ein Bewusstsein ihres geistlichen Verderbens und das Bedürfniss einer Verbesserung, dass die Sehnsucht nach einer Versöhnung mit Gott von jeher herrschend gewesen und nur nicht habe durchdringen können bis zur rechten Heilsordnung, welche erst im Christenthum gegeben werden konnte? Sollen wir immer und einzig nur in ästhetischen Sitten die höchste Vollendung des Menschen suchen; und sollen uns die religiösen Bilder, Mythen und Allegorien der gebildeten alten Völker nur in so fern etwas werth sein, in wie weit sie der Kunst als Muster vorleuchten, oder der Poesie erwünschte Anregungen gewähren und ihr günstige Stoffe zu neuen Dichtungen liefern? Wer wird diesen letzteren Gebrauch, den man von der Mythologie machen kann und macht, jemals verwerfen wollen? Es ist ja die Zierde nnd die Freude des Philologen und Mythologen, wenn die Ergebnisse seiner Forschungen für Poesie, Sculptur und Malerei gedeihliche Früchte liefern,

und er verwirft das Mythenbüchlein eines Parthenius desswegen nicht, weil es für den Dichter Cornelius Gallus als ein poetisches Promtuarium geschrieben war; — aber eine Wissenschaft, wie die Mythologie und Religionsgeschichte, die mit Philosophie und Theologie in engster Verbindung steht, welche Untersuchungen anzustellen hat, die mit den theuersten Interessen der Menschheit zusammenhängen, welche die grosse Wohlthat unserer christlichen Religion uns in den Geschichten anderer unvollkommneren Culte recht vor Augen zu stellen im Stande ist — eine solche Wissenschaft sollte doch niemals *allein* darnach fragen, was der *Kunstgeschichte* und was andern ästhetischen Absichten frommen mag.

Ich kehre zum Schlusse der Vorrede zurück, wo der grundgelehrte Veteran noch einen Hauptpunkt zur Sprache bringt. „Hier darf ich mir nun nicht verbergen (sagt er p. XLII), wie sehr meine Ansicht vom Einflusse der phönizischen Religion auf Kreta und alle Inseln und Küsten des Mittelmeeres gegen die jetzt gangbare Meinung absticht, welche *Alles auf rein griechische Stammsagen zurückführt, den Wörtern, welche uns bis jetzt als phönizischen oder doch asiatischen Ursprungs erschienen, eine griechische Ableitung gibt, und in ächtem Geist der alles Ausländische als barbarisches Machwerk oder phönizische Lüge verachtenden Griechen die Einwanderung orientalischer Ideen und Götterverehrungen auf wenige unverbürgte, ganz dunkle Gerüchte beschränkt;*" und nachdem er sich darauf mit eben so grosser Freimüthigkeit als Milde über die grossentheils sehr willkürlichen und auf den gezwungensten Etymologien beruhenden Deutungen einiger dieser Neuerer erklärt, fährt er (p. XLV f.) so fort: „Alle gesunde Etymologie deutet schon in den zwei Hauptwörtern Cabir und Anax auf phönizischen Ursprung. Denn die aus griechischen Logographen und Periegeten zusammengestellten Zeugnisse wiegen die so deutlichen Fingerzeige bei Herodot und die Alles entscheidende Stelle des Sextus Empiricus nicht auf. Darum versage ich der bewundernswürdigen Belesenheit

und dem combinatorischen Scharfsinne, die neuerlich jene trefflichen Männer *Welcker* und *Otfried Müller* auf die Demonstration verwandt haben, dass hierbei auf das phönizische Urwesen so gut als gar nicht Rücksicht zu nehmen und fast Alles altpelasgischen Ursprunges sei, zwar meinen Dank nicht für so manche herrliche Aufklärung im Einzelnen, bleibe aber der herkömmlichen Ansicht mit *Silvester de Sacy, Creuzer, Münter, Schelling, Heeren, Jacobs* u. s. w. noch immer zugethan und bedaure es heute noch nicht, auch in diesen Prolegomenen mich schon vor mehreren Jahren in diesem Sinne ausgesprochen zu haben" u. s. w.

Wer erkennt hierin nicht das gewichtige Urtheil eines eben so wahrheitliebenden, redlichen Forschers, als eines der gelehrtesten und erfahrensten Archäologen? — Aber, wie gesagt, er hat auch hier seinen ausgleichenden, nachgiebigen Charakter nicht verläugnet. — Und das freut uns, und das Gegentheil ist nicht nur unnöthig, sondern auch vom Uebel. Um der Sache willen hätte man aber wünschen sollen, ein solcher Stimmführer möchte sich etwas ausführlicher über die Absicht und das Verfahren erklärt haben, womit diese Neuerung geltend gemacht werden soll; und es möchte nicht ohne Nutzen gewesen sein, zu bemerken, wie einerseits die achtungswerthesten Gelehrten des Auslandes von diesem neuen deutschen Hellenismus wenig Notiz nehmen; andererseits aber gerade diejenigen Männer, welche im Orient und in griechischen Ländern mit den alten Schriftstellern in der Hand Oertlichkeiten, Natur und Kunst des Alterthums selber durchforscht, gerade am wenigsten versucht waren, die Glaubwürdigkeit des Vaters der Geschichte zu bezweifeln, wie sie gerade am lautesten die Einflüsse des Morgenlandes auf die griechische Religion, Kunst und Civilisation anerkennen. Man lese z. B. nur, was der gelehrte Engländer Dodwell in so vielen Capiteln seiner topographisch-classischen Reise durch Griechenland von den zahlreichen Spuren ägyptischer Cultur in den Mythen und Kunsterzeugnissen der alten Griechen

nachgewiesen. Eine nähere Erörterung würde auch die Ueberzeugung begründen, dass es oft nur ein Wortstreit sei, ob man die Aegyptier oder die Phönizier zu Bildnern der griechischen Menschheit macht, indem letztere sehr häufig die Ueberbringer von Culturmitteln waren, die in den Priesterstaaten am Nil ihren Ursprung hatten.

„Und so mag denn (schliesst der Verf. seine inhaltreiche Vorrede p. XLIX f.) dieser durch mancherlei Störungen und Leiden während des verspäteten Abdrucks noch aufgehaltene, mit nur zu argen Druckfehlern heimgesuchte erste Theil meiner Andeutungen zur Kunstmythologie versuchen, ob heute noch ein Plätzchen für ihn offen sei. Von der Aufnahme, die dieser erste Theil findet, wird es abhängen, ob auch der zweite Theil über den olympischen Zeus, wozu der erste Abschnitt grossentheils schon im ersten Aufsatze des ersten Bandes der Amalthea mitgetheilt worden ist, so wie der dritte über die Hera auch jetzt noch abgedruckt zu werden verdiene. Dann könnte auch noch der Cyklus Amor und Psyche folgen." Niemand ist mehr verlangend, als Ref., alle diese Wünsche des Verf. in Erfüllung gehen zu sehen, und Niemand würde es für sich selbst zum grösseren Gewinne rechnen, wenn er auch noch diese Belehrungen diesem hochachtbaren Gelehrten verdanken könnte, welchem er schon so viele andere zu verdanken hat.

Da ich in dieser Anzeige hauptsächlich auf *Grundsätze* mein Augenmerk richten musste, so war die *Vorrede* recht eigentlich der Ort, von dem aus das Buch beleuchtet werden musste. Je öfter ich aber veranlasst war, mein Urtheil über die *Grundsätze* von dem des gelehrten Verf. zu trennen, um so mehr fordert es die Gerechtigkeit, hier ganz bestimmt auszusprechen, *dass damit über den Werth des ganzen reichen Buches nicht abgesprochen sein soll, dass derselbe eigentlich im Einzelnen liegt, dass in einzelnen trefflichen Ausführungen auch der Gelehrteste Belehrung finden wird, und dass dieses Werk eigentlich in der Bibliothek keines Alterthumsforschers und Künstlers*

fehlen sollte. Besonders werden die neuen Abschnitte von S. 166 an die einsichtigen Leser erfreuen und unterrichten. Ref. will nur noch Einiges herausheben. S. 181 ist unter der Aufschrift: *Aeltere Versuche der historischen Mythendeutung*, von den Verfolgungen die Rede, welche die sogenannten *Atheisten* und *Sophisten* in Griechenland auszustehen gehabt, so wie von dem *siegenden Scharfsinne*, womit sie manche Punkte der älteren Culturgeschichte Griechenlands auseinandergesetzt. Ich dächte, jene Verketzerungen und Verfolgungen wären seltene Ausnahmen gewesen, und es sei gar nicht im Geiste des heidnischen Polytheismus, angriffsweise zu Werke zu gehen. Gerade weil es Polytheismus war, war er durch scheinbar äusserliche Anerkennung leicht zu bestechen, und in der Regel konnte sich ein Freidenker unglaublich viel erlauben, wenn er nur nach dem Herkommen der Vorfahren den öffentlichen Gebräuchen sich einigermaassen bequemte (man sehe den Sextus Empiricus IX. 49 — *κατὰ μὲν τὰ πάτρια ἔθη καὶ τοὺς νόμους λέγων εἶναι θεοὺς καὶ πᾶν τὸ εἰς τούτων θρησκείαν καὶ εὐσέβειαν συντεῖνον ποιῶν*). Das war eben ein Hauptübel jener sinnlichen Vielgötterei. Denn nun konnten Sophisten und Sophistenschüler, wie Kritias (man sehe ebendaselbst §. 54, pag. 562 Fabric.) ungescheut das religiöse Bewusstsein zernichten und die Sittlichkeit vergiften. Wurden sie ja einmal verfolgt, so wurden sie als leidende Heroen von ihren Anhängern um so mehr bewundert; statt dass man durch Jugendunterricht und sittliche Reformation der Mysterien die Gemüther der Jünglinge gegen den kalten Indifferentismus, den die Sophisten predigten, gründlich hätte verwahren sollen. Wie gleichgültig aber in diesem Betracht die Volksregierung war, beweist nichts mehr, als der erschreckliche Irrthum, dass man den im ganz entgegengesetzten Sinne wirkenden Sokrates mit den Sophisten verwechseln und, weil er zugleich den Ochlokraten ein Stein des Anstosses geworden, zum Tode verurtheilen konnte.

Diese Betrachtung führt zu §. 6 des Verf. (pag. 186). Hier folgt unter dem Titel: *Euhemerus, der Vater der historischen Mythenauslegung*, eine treffliche Ausführung über einen der interessantesten Gegenstände der ältesten Culturgeschichte. Diess darf mich nicht abhalten, einige Aeusserungen des gelehrten Verf. in Anspruch zu nehmen. „So wenig nun (heisst es p. 190) eine gesundere historische Kritik diese fabelhafte Einkleidung je billigen und, wie Diodor, ein zu grosser Bewunderer des Euhemeros, ohnstreitig gethan hat, gar nacherzählen wird, so wenig wird man die wegwerfenden Urtheile eines *devoten* Callimachus und Plutarchus, oder selbst eines Fréret, der überall eine erklärte Abneigung gegen ihn zeigt, unbedingt unterschreiben wollen.“ — Aber Fréret heisst ja doch bald darauf (p. 194) „der Stifter aller gesunden Mythenforschung.“ Hätte er diesen Namen verdient, wenn er den Euhemerismus nicht von sich gestossen? Denn gesunde Mythologie und Euhemerismus sind und bleiben widersprechende Dinge, und unser ehrwürdiger Verf. hat ja in seiner Vorrede nun selbst starke Einrede gegen den absoluten Euhemerismus gethan. — Wie Callimachus religiös dachte, lasse ich dahingestellt — seine kräftig-schöne Stelle gegen den Euhemerismus macht ihm Ehre. — Aber Plutarchus bloss *devot?* Dieser eben so ehr- als liebenswürdige Sittenlehrer, der in allen seinen Schriften nichts eifriger beabsichtigt, als den Geist seiner Landsleute zu erleuchten und ihr Herz zu reinigen, dieser edle Mann, der die im Heidenthume noch übrigen Elemente von ächter Sittlichkeit wie ein Kleinod zu bewahren und wie eine köstliche Pflanze, in ungünstigen Boden und in ein rauhes Klima versetzt, desto sorgsamer zu pflegen suchte, der doch hauptsächlich wohl aus Unkunde des Christenthums der Religion seiner Väter treu geblieben, dieser sollte, weil seine Ideen ein wenig mit heidnischem Aberglauben seiner Zeit tingirt erscheinen — wegen seines sittlichen Eifers gegen den Euhemerismus ein herabsetzendes Beiwort verdienen?

Der Verf. fährt fort: „Sein (des Euhemeros) ganzes utopisches Panchäa war kluge Maske gegen die Verketzerungssucht“ u. s. w. und p. 192 f.: „Schade, dass Euhemeros der glänzenden Einkleidung, die den Griechen damals (damals bloss?) über Alles ging, die trocknere Kritik und historische Forschung in so weit völlig aufopferte, dass er lieber selbst alle Lücken ausfüllte und einen mittelmässigen Roman erschuf, wo er ein Meisterwerk der historischen Kritik hätte aufstellen können.“ Ich vergesse nicht, dass diese Aeusserungen des Verf. vor mehr als fünfzehn Jahren ausgesprochen, und seine Ansichten nach den neuesten Erklärungen in der Vorrede sehr verändert worden. Aber da sie doch hier wieder unverändert erscheinen und nicht, wie doch andere Stellen vermuthlich, eine kleine Ueberarbeitung erfahren haben, so muss gerade zur Rechtfertigung eines Polybios, Eratosthenes, Kallimachos und besonders des Plutarch bemerkt werden, dass eben in dieser historischen Einkleidung des euhemeristischen Systems das Gefährliche lag. Die Skeptiker gingen fast alle von *zwei Sätzen* aus. Zuvörderst behaupteten sie als primitiven Zustand der Menschheit eine bis zur Anthropophagie versunkene *Bestialität;* sodann dass *Gesetzgeber* und *Priester*, um die rohen Menschen auch vom *heimlichen Uebertreten* ihrer strengen Gesetze abzuhalten, und mithin um des Gehorsams ihrer Untergebenen sich durch knechtische Furcht zu versichern, *die Lehre von Göttern und einem Leben nach dem Tode* absichtlich *erdichtet* hätten (s. Sextus Empir. IX. 13 und 54, p. 551 und 562 sqq. Fabric.). — Sätze, die an sich schon gefährlich, ja verderblich genug waren, jedoch, in theoretischen Werken wissenschaftlich vorgetragen, nicht unter die Menge kamen, und wogegen die Gebildeteren gehörige Schutzmittel in den nun schon häufig gelesenen Sittenlehrern fanden. Wenn aber Euhemeros, gerade weil er die Empfänglichkeit seiner Landsleute für wunderbare Geschichten kannte, nun mit einem Reiseberichte von fernen Ländern und von einer Wunderinsel, nach der Logographen Weise, aber wie ein umgekehrter

Herodot, vor einem gemischten Publikum auftritt, um auch dem gemeinsten Manne den Glauben seiner Väter zu entreissen, ohne etwas Besseres an die Stelle zu setzen und ohne sich überhaupt um die sittliche Wirkung seiner Erzählung im geringsten zu bekümmern — so möchte doch theils die Verachtung, theils der Unwille der genannten Schriftsteller in Betreff des Euhemeros nicht bloss vollkommen gerechtfertigt, sondern auch böchlich zu loben sein.

Im folgenden Paragraphen (6), *Kunstmythologie*, wird nun der Satz: *Alte Denkmäler, als Quelle der Mythen*, kurz, aber trefflich erörtert, wobei auf die sicherste und reichste Quelle gründlicher Mythenkunde, die *antiken Münzen*, in dieser Hinsicht noch lange nicht genug benutzt, vorzüglich aufmerksam gemacht wird — aber, was die Hauptsache ist, der Verf. hat, wie im Vorbergehenden, so besonders auch in den folgenden Capiteln von dem Gebrauche der alten Denkmäler und vorzüglich der Münzen bis in's Einzelnste herab selber, und mehrentheils auf eine meisterhafte Weise, die Anwendung gemacht. Die Capitel sind nun: *Mythische Gestalten aus der asiatisch-phönizischen Periode.* Titanen, Kronos, Saturn, mit einer Beilage über die noch vorhandenen Bildwerke des Kronos nebst Tafel I. — Janus, mit einer gleichen Beilage Tafel II. III. — Kybele, Rhea, nebst Beilage. — III. *Hauptabschnitt. Der Kretensische Zeus.* Vorläufige Bemerkungen über den Mythencyklus des Zeus überhaupt. Vorbereitender Blick auf die phönizische Vorwelt, als Prolegomenen zum kretensischen Zeus. Kypern, Rhodos, Kreta. — Europa auf dem Stier. Der Stiermensch. Stiergott. Hierzu als archäologische Erläuterungen: Der Stier der Europa, nebst Kupfertafel IV. Der Minotaur, nebst Kupfertafel V. — Spuren der phönizischen Menschenopfer an allen Küsten des inneren Meeres. —

Es ist nicht Eins unter diesen Capiteln, worin nicht ein grosser Reichthum von Sprach- und Sachbemerkungen, von den feinsten Beobachtungen über den Gang der

Civilisation, Veränderung der Götterverehrungen und Götterdarstellungen und von beachtenswerthen Winken über alle Arten der Kunstwerke niedergelegt wäre. Möchte es auch hier nicht an mancher Gelegenheit zu Einreden fehlen (wenn der Verf. z. B., um seine Entwickelung zu vervollständigen, manche Mittelglieder ohne Beweis einfügt, oder wenn er manche Acusserungen der alten Culte zu sehr in's gewöhnliche Leben herabzieht, wie z. B. pag. 206, wo die Kanoben von geleerten Wein- und Oelkrügen ihren Ursprung haben sollen, der doch erweislich ein anderer war, u. s. w.) — so will Ref. dem vortrefflichen Ganzen damit gar nichts Uebles nachgeredet haben; und in eben der zuletzt genannten Stelle muss er ihm vollkommen in seinen Bemerkungen über den phönizischen Ursprung der Namen *ἄνακε*, *δόκανα* (vergl. auch Vorrede p. XLV) und einiger anderer beipflichten. Dass die Griechen selbst den Ursprung von *δόκανα* nicht mehr wussten oder nicht wissen wollten, sieht man auch daraus, dass sie drei ganz verschiedene Etymologien, versteht sich aber, denn anders thun sie es nicht, aus dem Griechischen angeben (Etymolog. M. p. 282 Heidelb., p. 255 Lips. Eustath. ad Iliad. ρ, 744, p. 1125 Rom. Hesych. I., p. 1017 Alb. und Suidas I. p. 613 Kuster.). Diese Stellen mit der Hauptstelle des Plutarch (de fraterno amore p. 478 a. b., p. 949 Wyttenb.) geben überhaupt noch weiteren Stoff zu Erörterungen über den, vom Verf. vielseitig und so glücklich behandelten *Dioskurenmythus*, die wir einer andern Gelegenheit vorbehalten müssen. Hier zum Schlusse vorläufig nur einige Fingerzeige: Abgesehen davon, dass das Etymologicum a. a. O. allein *τὰς Τυνδαρίδας* hat, welches einer leicht in *τοὺς* verwandeln könnte, wenn nicht *ἐχούσας* folgte, und wenn man nicht deutlich sähe, dass dieser Lexikograph noch aus einer andern Quelle geschöpft, so ist ja auch die Erklärung von *δόκανα* ganz verschieden; welche Verschiedenheit sich wohl kaum mit Tittmann zum Zonaras pag. 563 dadurch ausgleichen lässt, dass man jene Holzbilder der

Dioskuren (τὰ δόκανα) in Gräber gelegt habe. Man sehe die Worte des Etymolog. M. φαντασίαν ἐχούσας τάφων ἀνεῳγμένων. Die kriegerischen Molioniden in Einem Leibe (συμφυεῖς τοῖς σώμασι, Plut. a. a. O.) gehören in dieselbe Bildergattung. Besonders sollten aber Plutarchs Worte: „das Unzertrennliche dieses Dioskurenbildes scheine die *Bruderliebe* dieser Gottheiten zu bezeichnen," mit der Stelle des Herodotos (V. 75) verbunden werden, dass die Bilder der zwei Tyndariden den beiden Spartanischen Königen Anfangs mit in's Feld gegeben wurden, nachher aber mit dem Einen Könige Eins in Sparta zurückblieb. Dieses Königspaar von Herakliden war oder sollte nach der *Amykläischen Weihe* ein Bruderpaar sein. Wie im Amykläischen Cult Herakles die äusserliche (episch-historische) Seite der heroischen Religion war, so die Tyndariden die innerliche (mystische). Die Heraklidischen Spartèrkönige traten öffentlich auf den Schauplatz der Ehre; und wie Herakles ihr menschlicher Stammvater war, so waren sie unter den verborgenen Schutz der Tyndariden gestellt. Durch diese ward das spartanische Doppelregiment unter den geheimen Einfluss der Sterne gegeben. Wie Ein Sinn der Bruderliebe jene Himmelsfürsten verbunden hatte, so sollten die Spartanerkönige als ächte Amykläer zum Heile des Vaterlandes auf Erden verbunden sein. Und diess that Jahrhunderte hindurch seine Wirkung, wie wir wenigstens beim Livius lesen (XL. 8: „Sociabilem consortionem inter binos Lacedaemoniorum reges, salutarem per multa secula ipsis patriaeque"). Das kriegerische Rom hatte im Laufe der Zeit, und wohl nicht ohne Nachahmung des Spartanischen Vorbildes (es ahmte ja Lakedämonische Politik in vielen Stücken nach, Athen. VI. 273, p. 548 Schwgh.), auch ein Doppelregiment von zwei Königen, Consuln genannt, eingesetzt. Und, wie in Spartas Kriegen, erschienen in den Kriegen Roms die zwei göttlichen Brüder Castor und Pollux auf ihren weissen Rossen bald hülfreich in den Schlachten, bald als Boten des Siegs — aber immer auf eine eigene ver-

borgene Weise (Cic. de N. D. II, 2, p. 213 ed. Francof. mit den Auslegern), und römische Familienmünzen (man sehe das Blatt der Abbildungen in der Fabricischen Ausgabe des Sextus Empiricus p. 558 und in der Reitzischen des Lucian Vol. I. p. LXII) haben diese wunderbaren Erscheinungen verewigt. Wo zwei Consuln im Felde waren, zwei brüderliche Regenten, wie man wollte, da waren auch die brüderlichen Tyndariden. —

Hiermit beschliesse ich diese Anzeige eines Buches, dessen reicher Inhalt schon aus dieser kurzen Uebersicht den Freunden der Alterthumswissenschaft bemerklich sein wird.

III.

Würdigung Böttigers als Alterthumsforscher [1]).

Indem ich hiermit einen versäumten Bericht nachhole, kann es hierbei meine Absicht nicht sein, den Inhalt dieser ungemein reichen vier Bände im Einzelnen anzugeben, noch weniger die Gegenstände selbst zu besprechen, welche, *da sie den ganzen Kreis der Alterthumswissenschaften umfassen*, ein eignes Buch erfordern würden. Auch habe ich mich über den wissenschaftlichen Standpunkt des sel. Verf. noch bei seinen Lebzeiten in diesen Jahrbüchern erklärt; zuerst in meiner Anzeige seiner Amalthea (Heidelbb. Jahrbb. d. Lit. 1826, Nr. 5 und 6), sodann in dem Bericht über desselben *Ideen zur Kunst-Mythologie* (Jahrbb. 1827, Nr. 34, 35). Viele einzelne Punkte der vorliegenden *Deutschen und Lateinischen kleinen Schriften*

---

[1]) Anzeige von *C. A. Boettigeri Opuscula et Carmina Latina. Collegit et edidit Julius Sillig.* Accedunt effigies et specimen Autographi B. auctoris figuraeque aeri incisae. Dresdae, libraria aulica Waltheria. 1837. S. XII und 611 gr. 8. — *C. A. Böttiger's kleine Schriften* archäologischen und antiquarischen Inhalts, gesammelt und herausgegeben von *Julius Sillig*. Erster Band. Mit 6 Kupfertaf. Dresden und Leipzig, Arnoldische Buchhandlung. 1837. S. LXX und 405 gr. 8. — Derselben Sammlung zweiter Band, mit 7 Kupfertaf. Ebendas., 1838. S. VI und 376. — Derselben Sammlung dritter Band, mit 4 Kupfertaf. Ebendas., 1838. S. XII und 486. — Heidelberger Jahrbücher 1840, Nr. 22.

haben aber von mir in allen meinen literarischen Versuchen bis zu den neuesten herab berührt werden müssen; wie denn kein Philolog und Alterthumsforscher, auf welchem Felde er auch arbeiten mochte, vermeiden konnte, diesem Polyhistor auf seinem Wege zu begegnen. Wenn dieser Name heut zu Tage mit Recht oft sehr zweideutig klingen mag, so kann er von Böttiger nur im besten Sinne verstanden und nur in der Bedeutung genommen werden, wie man ihn wohl jenen Alexandrinern beilegt, die als Stifter der Philologie in der Geschichte der Wissenschaften genannt werden, oder wie man ihn von jenen, den ganzen Umfang der Sprachen- und Alterthumskunde umfassenden Männern des 16. und 17. Jahrhunderts zu gebrauchen pflegt. Denn mochte bei Böttiger's Lebzeiten ein feinfühlender Referent sich scheuen, seine ganze Bewunderung dieses allseitigen grossen Gelehrten öffentlich kund zu geben, aus gerechter Besorgniss, eines Buhlens um eine laute Lobeserwiederung bezüchtigt zu werden bei einem Manne, der bekanntlich gar zu gern und gar zu viel lobte, so kann er jetzt nach dessen Tod, — und er fühlt sich eben desswegen gedrungen dazu, — seine volle und dankbare Anerkennung der grossen und unsterblichen Verdienste dieses unermüdlichen Gelehrten vor dem Publikum aussprechen. Auch erfordert die Billigkeit, hierbei zu bemerken, dass eben jener Hang zur Lobrednerei grossentheils in einer gewissen Gutmüthigkeit seinen Grund hatte, besonders aber in einem grossen Enthusiasmus für alle Bestrebungen in Künsten und Wissenschaften, die er, wie Keiner, sämmtlich für die Humanitätsstudien und Alterthumskunde zu benutzen verstand. Da war denn, auf welchem Felde es sein mochte, keine Bemühung so gering, er wusste ihr als ein ächter Humanist eine vortheilhafte Seite abzugewinnen und sie von derselben den Zeitgenossen darzustellen. Diese Beweglichkeit des Geistes verleitete ihn natürlich nun auch selbst, an Schriften und Sammlungen der verschiedensten Fächer Antheil zu nehmen. Aber wenn er sich desswegen, wie Referent aus brieflichen

Aeusserungen weiss, selber tadelte und über Zersplitterung seiner Zeit und Kräfte klagte, wer wollte, wer könnte solcher ihm angebornen Neigung hinterher noch zürnen, zumal, wer bedenkt, aus wie vielen an sich unbedeutenden Dingen dieser seltene Mann mit seiner ungeheuren Gelehrsamkeit erst etwas gemacht hat, wie er alle Gegenstände, die er berührte, den Gebildeten schmackhaft zu machen wusste, und wie er endlich seine Zeitgenossen immer mehr zu humanisiren mit dem besten Erfolg bemüht gewesen? — Im Gegentheil, wenn eine so ausgebreitete und eine so nachhaltige Verschwendung des Wissens dem ganzen Publikum zu gut gekommen, und alle Gebildete eines solchen Mannes Schuldner geworden, so dürfen am wenigsten die Humanisten, welche von den freigebig dargebotenen Früchten am meisten genossen haben, gegen den Geber undankbar sein. Und sind auch in der Alterthumswissenschaft manche Sätze besser begründet, sind manche neue Wege eingeschlagen worden, so wird man doch einen Gelehrten, wie er war, der die gründlichsten Kenntnisse in alten und neuen Sprachen besass, der als Redner und Schriftsteller des Lateinischen und des Deutschen Meister war, und überall durch Lehre und Uebung die streng-classische Schulbildung förderte, ohne die grösste Ungerechtigkeit nicht einer modernisirenden Begünstigung eines flachen materiellen Realismus bezüchtigen können.

Nein, die Schriften dieses Mannes behalten für Sprach- und Alterthumsforscher einen entschiedenen und grossen Werth und wiegen in ihrer Gesammtheit durch inneren Gehalt den voluminösesten Folianten auf, an den allein nach vormaliger Sitte ein Literator wohl sein ganzes Leben zu setzen pflegte. Wir haben hier einen Theil der Arbeiten eines Schriftstellers vor uns, der über fünfzig Jahre literärisch thätig gewesen, von 1779 an bis 1835, und der, wenn er auch erst im Jahre 1785 mit einer Schrift unter seinem Namen hervortrat, dennoch vor seinem Tode das fünfzigjährige Jubelfest seiner schriftstellerischen Laufbahn schon hätte begehen hönnen.

Auf diese Weise musste die Gesammtzahl seiner grösseren und kleineren Schriften, welche letztere die Mehrheit ausmachen, sich auf mehrere Hunderte belaufen. Da nun eben diese meisten in Abhandlungen, Schulprogrammen und in Gelegenheitsschriften bestanden, die nach wenigen Jahren, wenn sie auch in den Buchhandel gekommen, sich doch daraus zu verlieren pflegen, dem grössten Theile nach aber in einer Masse von Zeitschriften zerstreut waren, die nur in sehr seltenen Fällen einem Philologen vollständig zu Gebote stehen, nach einiger Zeit aber selbst wieder nicht einmal in allen öffentlichen Bibliotheken aufbewahrt werden, — so musste natürlich den Freunden der Literatur der Wunsch sehr nahe liegen, die *kleineren Schriften* von ihrem Verfasser in einer Sammlung vereinigt zu sehen. Und wirklich hatte er den Wünschen seiner Freunde in so weit nachgegeben, dass er sich in der Person eines vertrauten Freundes den geschicktesten Theilnehmer eines so mühsamen Unternehmens erwählt hatte, als Krankheit und andere Hindernisse bis zu seinem Tode sich der Ausführung in den Weg stellten.

Druckfehler.

Seite 110, letzte Note, Z. 9 von unten lies: *verhältnissmässig kürzeren* Beine, statt verlängerten B.

„ 327, not. 2, Z. 2 v. u. l.: *Classes*, st. claves.

„ 338, Text, Z. 15 v. o. l.: *un*muthsvollen, st. anmuthsvollen.

„ 349, Text, Z. 13 v. u. l.: Binnenort*en*, st. Binnenorte.

„ 357. Einen Missbrauch der Münzkunde glaubt Hirt im Bilderbuche für Mythologie und Kunst I. S. 48 nachgewiesen zu haben, indem er den Satz aufstellt, ein Restaurateur habe auf den Rumpf eines Antinous-Bacchus, nach dem Minervakopf auf Münzen Alexanders des Gr., welchen man ehemals irrig für den Kopf dieses Königs selber gehalten, einen geglaubten Alexanders aufgesetzt, und so sei die vermeinte Alexander-Statue des Dresdner Augusteums entstanden.

„ 372, Text, Z. 4 v. o. l.: *Irrfahrt*, st. Herrschaft.

Inhalt.



